

# DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT BILDERN UND NOTEN

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER  
BERNHARD SCHUSTER

DREIZEHNTER JAHRGANG

ERSTER QUARTALS BAND

BAND XLIX



VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER  
BERLIN UND LEIPZIG

1913—1914

Digitized by Google

Original from  
UNIVERSITY OF MICHIGAN

MusB

FM

5

MS45

v. 13

OT. 1



1913  
1914  
1915  
1916

# INHALT

	Seite
Max Arend, Ergänzungen und Berichtigungen zu Wotquenne's Thematischem Verzeichnis der Gluckschen Werke . . . . .	288
Adolf Beyschlag, Über Irrlehren in der Ornamentik der Musik . . . . .	104
Henri de Curzon, Grétry . . . . .	270
Erich Freund, „Boris Godunow“, musikalisches Volksdrama in vier Aufzügen von M. P. Moussorgsky. Deutsche Uraufführung am Stadttheater in Breslau . .	220
Martin Frey, Die Hauptkadenz im Wandel der Zeiten. Ein Beitrag zur Harmonielehre . . . . .	217
Johannes H. Hatzfeld, Franz Witt. Ein Gedenkblatt zu seinem 25. Todestage .	286
Richard Hohenemser, Cherubini's „Wasserträger“ . . . . .	131
Edgar Istel, Verdi und Shakespeare (Macbeth; Briefe über König Lear; Othello; Falstaff) . . . . .	27. 67
— Die Not der Bühnenkomponisten . . . . .	359
Julius Kapp, Paganini in Paris und London . . . . .	207
Robert Konta, Aufruf zur Gründung einer Organisation von Komponisten ernster dramatischer Werke . . . . .	222
La Mara, Eine Nachlese ungedruckter Wagner-Briefe . . . . .	355
Willy von Moellendorff, Aus Frosch- und Vogelperspektive. Gedanken eines Schaffenden. III . . . . .	153
Maurice Moszkowski, Über kritische Neuausgaben von Musikwerken . . . . .	259
José Vianna da Motta, Taschenpartituren Verdi'scher Werke . . . . .	162
Wilibald Nagel, Vom Ausdrucke des Nationalen in der Musik . . . . .	323
Walter Niemann, Jean Sibelius und die finnische Musik . . . . .	195
Josef Schink, Die neue Orgel in der Jahrhunderthalle zu Breslau . . . . .	155
Max Schneider, Das 2. kleine Bach-Fest in Eisenach . . . . .	110
Richard Specht, Verdi's dramatische Technik . . . . .	50
— Gustav Mahler als Operndirektor . . . . .	340
Max Unger, Briefe Beethovens an Carl Bernard, E.T. A. Hoffmann, S. A. Steiner & Co. und Anton Schindler. Verbesserte Abdrucke . . . . .	147
Adolf Weißmann, Verdi . . . . .	3
Friedrich Wellmann, Beethoven und Bremen . . . . .	278
Hermann Wetzels, Der Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaften zu Berlin . . . . .	158
Revue der Revueen . . . . .	113. 163. 225. 290
Besprechungen (Bücher und Musikalien) . . . . .	119. 169. 229. 294. 362
Anmerkungen zu unseren Beilagen . . . . .	64. 128. 192. 256. 320. 384

# INHALT

## Kritik (Oper)

	Seite		Seite		Seite
Antwerpen . . . . .	300	Halle a. S. . . . .	177. 367	Moskau . . . . .	180
Basel . . . . .	300	Hamburg 178. 236. 302. 367		München 180. 237. 304. 369	
Berlin 63. 123. 234. 300. 365		Hannover . . . . .	179. 368	Nürnberg . . . . .	181
Braunschweig . . . . .	176. 365	Johannesburg . . . . .	302	Paris . . . . .	237. 369
Bremen . . . . .	176. 301	Karlsruhe . . . . .	179. 368	Prag . . . . .	238. 370
Breslau . . . . .	235. 365	Köln . . . . .	179. 303. 368	Riga . . . . .	181
Brüssel . . . . .	301	Königsberg i. Pr. . . . .	236	St. Petersburg . . . . .	181
Budapest . . . . .	366	Kopenhagen . . . . .	369	Schwerin . . . . .	304
Dessau . . . . .	301	Leipzig . . . . .	303. 369	Straßburg i. E. . . . .	238
Dresden . . . . .	176. 301. 366	Luzern . . . . .	180	Stuttgart . . . . .	304
Düsseldorf . . . . .	235	Magdeburg . . . . .	237	Weimar . . . . .	304
Elberfeld . . . . .	235	Mainz . . . . .	180. 369	Wien . . . . .	239
Frankfurt a. M. . . . .	176. 236	Mannheim . . . . .	237	Wiesbaden . . . . .	240
Graz . . . . .	177. 367			Zürich . . . . .	370

## Kritik (Konzert)

	Seite		Seite		Seite
Aachen . . . . .	305	Graz . . . . .	188	Moskau . . . . .	190
Amsterdam . . . . .	370	Halle a. S. . . . .	188. 378	München 127. 191. 253.	
Baden-Baden . . . . .	305	Hamburg . . . . .	188. 251. 314		318. 380
Basel . . . . .	306	Hannover . . . . .	188. 379	Nürnberg . . . . .	381
Berlin 123. 181. 240. 306. 370		Heidelberg . . . . .	314	Paris . . . . .	254. 382
Braunschweig . . . . .	377	Johannesburg . . . . .	314	Prag . . . . .	254
Bremen . . . . .	187. 312	Karlsruhe . . . . .	188. 379	Riga . . . . .	191
Breslau . . . . .	126. 250. 377	Kassel . . . . .	314	St. Petersburg . . . . .	382
Brüssel . . . . .	312	Köln . . . . .	252. 315. 379	Schwerin i. M. . . . .	319
Dresden . . . . .	187. 250. 312. 377	Königsberg i. Pr. . . . .	252	Sondershausen . . . . .	128
Düsseldorf . . . . .	251	Kopenhagen . . . . .	380	Straßburg i. E. . . . .	255
Elberfeld . . . . .	251	Leipzig . . . . .	315. 380	Stuttgart . . . . .	319
Essen . . . . .	313	London . . . . .	189. 316	Weimar . . . . .	319
Frankfurt a. M. 187. 251.		Luzern . . . . .	190	Wien . . . . .	255. 383
	313. 378	Magdeburg . . . . .	253	Wiesbaden . . . . .	128. 256
Genf . . . . .	313	Mainz . . . . .	190	Zürich . . . . .	191. 384
		Mannheim . . . . .	253		

# DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT  
BILDERN UND NOTEN  
HERAUSGEGEBEN VON  
KAPELLMEISTER  
BERNHARD SCHUSTER

## 1. VERDI-HEFT



HEFT 1 • ERSTES OKTOBER-HEFT  
13. JAHRGANG 1913/1914

VERLEGT BEI  
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

... Wenn die Künstler des Nordens und des Südens verschiedene Tendenzen haben, so sollen sie eben verschiedene Tendenzen haben. Alle sollten einzig und allein den ihrer Nation eigentümlichen Charakter behaupten, wie Wagner so richtig sagte ...

Verdi  
(in einem Brief an Hans von Bülow)

## INHALT DES 1. OKTOBER-HEFTES

ADOLF WEISSMANN: Verdi (geb. 10. Oktober 1813) I: Rimembranze II: Der Italiener III: Der Weltbürger

EDGAR ISTELE: Verdi und Shakespeare („Macbeth“; Briefe über „König Lear“; „Othello“; „Falstaff“) I: „Macbeth“ II: Verdi's Briefe über „König Lear“

RICHARD SPECHT: Verdi's dramatische Technik

KRITIK (Oper): Berlin

### ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Giuseppe Verdi, nach einer Photographie; Verdi-Büste von Giulio Monteverde; Verdi, nach einer Photographie aus den letzten Lebensjahren; Verdi auf dem Totenbett; Vier Verdi-Karikaturen von Melchiorre Delfico; Geburtshaus in Roncole; Verdi's Geburtsurkunde; Verdi's Landsitz in Sant' Agata; Garten in Sant' Agata; Teatro Verdi in Busseto; Eine Seite aus der Originalpartitur des „Rigoletto“; Eine Seite aus der Originalpartitur der „Aïda“; Faksimile eines Briefes von Verdi

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Verdiana, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

### ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.  
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.  
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.  
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrsleinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich,  
Belgien und England: Albert Gutmann,  
Paris, 106 Boulevard Saint-Germain  
Alleinige buchhändlerische Vertretung für  
England und Kolonien:  
Breitkopf & Härtel, London,  
54 Great Marlborough Street  
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York  
für Frankreich: Costalat & Co., Paris

---

# VERDI

(10. OKTOBER 1813 BIS 27. JANUAR 1901)

VON DR. ADOLF WEISSMANN IN BERLIN

---

## Rimembranze

**D**enkst du noch daran, caro Giovanni, wie wir in Florenz, durch strenge Pflichten nicht gebunden, nur durch die Liebe zu allem Schönen vereint, unsere Zeit zwischen Dante, Manzoni und der italienischen Oper teilten? Ich sog in jenen Jahren frühester Empfänglichkeit, da den Studenten sonst leicht Bücherstaub und Bierstubendunst für ein künftiges Brotstudium mürbe machen, den erfrischenden Hauch italienischen Lebens, italienischer Kunst ein. Von Verdi'schen Melodien und den lauen Abendlüften umspielt, zogen wir aus dem Teatro Pagliano, aus dem Politeama in jene kleine Osteria nahe den Cascine, ließen den Klang zu Worten werden, tauschten Gedanken und Erkenntnisse aus und kehrten mählich durch die einschlummernde Firenze in unser kleines Studentenasyll zurück. Dort suchtest du mich am nächsten Tage auf, und wir durchlebten noch einmal am Klavier den Rausch des verklungenen Abends.

Den immer noch Welthungrigen, Freiheitsdurstigen halten Scholle, Schaffenslust, Zwang. Was ich damals empfangen, ist mit einer dicken Schicht andersgearteter Erfahrung bedeckt. Doch nun, im günstigen Augenblick, da es gilt, eurem Verdi zu seinem Ehrentage ein Blatt zu widmen, baut Sehnsucht, stärker denn je, Brücken zur Vergangenheit. Und es trifft sich gut, daß alle späteren Mischklänge jenen italienischen Naturklang nicht zu übertönen vermochten. Gerade der 100jährige Verdi findet uns bereit, ihm zu lauschen. Mit einer Freude, die keine noch so starke Bewußtheit, kein noch so heikler Kunstverstand ihm trüben kann, stattet der Deutsche dem großen und immer größeren italienischen Meister seine Dankesschuld ab.

## Der Italiener

Italienische Musik! Die Mundwinkel des gelehrten (oder ungelehrten) deutschen Musikers verziehen sich zu einem geringschätzigen Lächeln. Die Zeiten, da man von jenseits der Alpen musikalische Lehren empfing, sind historisch geworden. Palestrina, Marcello, die Florentiner: man pflegt die einen, man ehrt die anderen, weil man den Stil um seiner selbst willen liebt. Das 18. Jahrhundert hat es uns angetan: Pergolesi's „La serva padrona“, Cimarosa's „Il matrimonio segreto“ schauen uns naiv an, ohne das Zwerchfell zu erschüttern. Im Anfang des 19. Jahrhunderts erscheinen die glänzenden Gestirne Rossini, Bellini, Donizetti. Wieviel von ihnen erreicht unser Ohr, spricht zu unserer Phantasie? Bellini's „Norma“, von

1\*

Richard Wagner huldvollst begönnt, gedeiht noch auf deutschem Boden. Von Donizetti haben sich „Die Regimentstochter“, der „Don Pasquale“, „L’elisire d’amore“ aus der Sintflut gerettet. Noch bejubelt man Rossini’s mit einer reichen Erbschaft von Kalauern ausgestatteten „Barbier“. Sehen wir nicht, daß das Ernste verklingt und nur das Komische dauert? Wo der Italiener Ernst macht, belächelt der Deutsche den tönenden Unsinn der reinen Melodie. Und ein Italiener, der das frühzeitig ahnte, steht mit gefurchter Stirn abseits: Gasparo Spontini. Er legte dem ersten Napoleon seine napoleonisch gedachte Musik zu Füßen, um als Generalmusikdirektor in Königlich Preußischen Diensten zu enden. Nein, nicht zu enden. Denn mit tiefster Verachtung für die Königlich Preußische Musik verschied er auf romanischer Erde. Spontini hatte zu viel dramatisches Gewissen und zu wenig Natur. Er schwor die leichte italienische Mache ab, bekannte sich zu Gluck, arbeitete schwer und verblutete am Zwiespalt seines Geistes.

Solche Mitstrebende sieht der beginnende Verdi um sich, auf solche Vorgänger schaut er zurück. Der geistreiche Epikuräer Rossini hängt seine Lyra 1829 auf, um in der Welt, in der man sich nicht langweilt, dezennienlang genußreich zu leben und als echter Pariser 1868 zu sterben. Italien und die Kunst galten ihm weniger als jenem genialen Bellini, den ein zarter Körper zu wehmütiger Kantilene stimmte und zu frühem Tode verurteilte. Donizetti nur lebt und schafft noch zugleich, auch er ein glücklicher Kantilenenerfinder, doch ohne die eigenste Prägung, überdies vom geistigen Tode bedroht. Hier also fehlte die physische, dort die geistige Kraft, die italienische Oper zu retten. Wollte sie fortschreiten, dann hatte sie den Pakt mit der Wahrheit zu erneuern. Wie hatte sie ihn überhaupt nur lösen können? Vergißt man schon die bahnbrechende italienische Renaissancebewegung für das Musikdrama, wie war’s möglich, daß je der reine Gesang abirrte und selbstherrlich jede andere Rücksicht verdrängte? Klafft nicht ein Widerspruch zwischen der eingeborenen Dramatik des Italieners, die im Wortdrama Wirklichkeitsausdruck bis zur Übertreibung erstrebt, und diesem dauernden Kniefall vor dem bel canto, der jeden Unsinn zu rechtfertigen scheint? Dort sucht ein Sterbender jede Phase seines (natürlichen oder unnatürlichen) Hinscheidens glaubhaft zu machen, will er uns keine von den Verzerrungen des verendenden Körpers ersparen, hier schleppt sich der zu Tode Getroffene an die Rampe, um mit dem Aufgebot seiner frischen Kräfte eine Arie von längstem Atem in das Parterre zu schmettern. Der Widerspruch, der in der Tat unlösbar scheint, läßt sich erklären. Auch hier, in der Oper, die nur dem reinen Gesang zu dienen scheint, herrscht, so seltsam es klingt, Wahrheitsdrang. Nur wendet er sich einseitig dem lyrischen Ausdruck zu. Auch dieser wird übertrieben, da er über das am stärksten erregende Instrument, über die menschliche Stimme verfügt. Daß diese, ihrer Kunst bewußt, durch

Triumphe verwöhnt, sich mehr und mehr in den Vordergrund schob, wer begreift es nicht? Aber nur der Nichtitaliener kann annehmen, daß die Stimme sich gänzlich vom Ausdruck loslösen durfte, um sich und der eigenen Fertigkeit zu dienen. In der Nachahmung durch Fremde büßte die Kantilene ihren Ausdruckswert ein, gewann die Koloratur die Oberhand. Der Italiener aber ließ sich solche Leidenschaftslosigkeit nicht gefallen und vergötterte in seinen *prime donne* und *primi uomini* mit den Stimmheroen zugleich die Ausdruckskünstler.

Aber die lyrische Einseitigkeit entbehrte des Gegengewichtes dramatischer Kraft und Wahrheit. Sie wurde der italienischen Oper von Giuseppe Verdi geschenkt, der an körperlicher und geistiger Gesundheit, an Gewissenhaftigkeit, an Sammlung alle Genannten übertraf. Ein Drang zur Vervollkommenung gebiert einen Läuterungsprozeß, der ein ganzes und sehr langes Leben umspannt, dem vom Wahrheitsdrang Gefolterten nicht Rast gibt und schließlich Italien noch einmal zur Mitherrscherin im Reiche der Oper macht.

Die Kraft stammt aus dem italienischen Volkstum, aus dem des tätigen Nordens. Nicht allzu weit ist Piemont, dem Italien seine tapfersten, widerstandsfähigsten Soldaten dankt. „Meine Jugend war schwer“, sagte der mit Worten sehr sparsame Verdi einmal. Aber auch ohne die Schule des Leidens war seinem Gesicht ein düsterer Zug ausgeprägt. Wir bewundern am Italiener gewöhnlich die kindliche Naivität, die uns auch seine Schwächen liebenswürdig vergoldet. Wir sehen im Theater, in der Oper zumal, eine eminent gesellschaftliche Kunst, die ihren Vertretern gesellschaftliche Talente spendet. Verdi aber bleibt sein Leben lang ein großer Einsamer. Er hat den unbezwinglichen Drang, sich mitzuteilen. Aber nur als Prophet. Der hohen Sendung bewußt, entfernt er den Chor der Schwätzer, um hemmungslos zur Masse zu sprechen. Er besitzt die große Naivität, die dem Theatermann unentbehrlich ist; aber auch das Mißtrauen in den Menschen als Individuum, das in ihm gekräftigt wurde durch das Jahr 1840, da er als doppelt Unglücklicher, im Leben und auf der Bühne, des Zuspruchs bedurfte und doch allein blieb. Er drohte zusammenzubrechen. Doch „mit einem guten Panzer von Gleichmut und Überzeugung bewaffnet“, raffte er sich auf. „Solitudine e studio: ecco la mia vita.“

Die Einsamkeit glauben wir ihm also trotz den Ausbrüchen der Leidenschaft, die sein Erscheinen überall hervorrief. Sie steigerte das Selbstvertrauen des Künstlers, ohne sein Einsamkeitsbedürfnis zu mindern. Glauben wir ihm auch das Studium? Glauben wir es, meine ich, dem ersten Verdi? „Ich würde lügen,“ sagte er, „wenn ich behauptete, daß ich in meiner Jugend nicht lange und ernste Studien gemacht habe. Gerade darum fühle ich meine Hand stark genug, die Note zu biegen, wie ich es

wünsche, und sicher genug, um gewöhnlich die Wirkungen zu erreichen, die ich beabsichtige.\* So sprach er, wenn man sein Können verdächtigte; aber mit nicht geringerer Entschiedenheit lehnte er alle Sezierungsversuche am lebendigen Kunstwerk, alles Forschen nach den Einzelheiten der Konstruktion als Selbstzweck ab. Und in der Tat: was wir an Verdi bewundern, ist seine Natur. Danken wir einem gütigen Geschick, daß unsere gebenedeite Kultur sie ungebrochen ließ. Diese hätte freilich nie die Kraft gehabt, eine solche Natur zu brechen. Seine Kultur war anders geartet als die unsere; sie kam zu spät, den Stamm zu knicken oder zu entwurzeln; doch früh genug, ihm die Reize eines Altersfrühlings zu schenken.

Der Knabe, 1813 in dem Örtchen Roncole geboren, wächst als Naturkind auf. Anregungen kann ihm nur die Landschaft spenden, die Körper und Nerven stählt. Aber jener vagierende Geiger Baistrocchi läßt ihn aufhorchen und lauscht ihm selbst: „In dem Knaben steckt ein Musiker. Laßt ihn nicht verkümmern.“ Wenig geschieht sonst, ihn dem herkömmlichen Analphabetentum zu entreißen. Ein dünner Firnis von Latein tut der geistigen Unberührtheit keinen Abbruch. Aber die Orgel von Roncole, jene von Busseto weiß von den weltlichen Melodien, zu denen sie sich hergeben muß, befremdet zu erzählen, wie das kranke Spinett, dem der junge Bauer vorher seine Phantasieen anvertraut hatte. Und sein guter Genius Barezzi, sonst gewiß kein Genius, regt mit seiner Società filarmonica die frühreife Einbildungskraft an. Das ist alles. Denn das bißchen Kontrapunkt, das ihm Provesi antünchte, ist so belanglos, daß der Unterricht von neuem einsetzen muß. Der Neunzehnjährige, der ein ganzes Kapital reiner Musik in sich aufgespeichert hat, aber sonst jeder angelernten Weisheit bar ist, der nichts von der großen Welt gesehen, erfahren hat, kann in Mailand nicht einmal den Anschluß an die Konservatoriumskultur mit ihrer alleinseligmachenden kontrapunktischen Bettelsuppe erreichen. La forza del destino schiebt ihn auf ein Nebengeleis. Das Naturkind fällt dem Theaterkapellmeister Lavigna in die Hände. Hier, abseits von der breiten Heerstraße, saugen sein unbeirrbarer, durch nichts getrübler Sinn für das Wirkliche, seine Leidenschaft, seine Sinnlichkeit auf, was ihnen den Weg zur Masse ebnen kann. Der Bühneninstinkt faßt sofort die Bedeutung glänzender Finales. Aber auch die Ehrfurcht vor der Vergangenheit wird ihm anerzogen. Nein, nicht anerzogen; denn sein Kindergemüt, sein religiöser Sinn beugt sich selbst vor ihr. Nicht nur die weltliche, auch die geistliche Musik, auch die Mehrstimmigkeit, auch die Fuge fesselt ihn. Doch über allen thront Mozarts „Don Giovanni“, den der Maestro nicht müde wird mit ihm durchzugehen. Ein Menschenalter erst war's, daß er in die Welt geklungen. Hier klingt er an.

Das, nur das ist das Fundament, auf dem Verdi's Werk ruht. Nichts von Bildung, nichts von Literatur beschwert diesen rustikalen Geist, in



dem es singt, ohne Unterlaß. Aber in die geistige Lücke fließt breit und mächtig der Strom patriotischer Empfindungen, die durch das Unglück des geknechteten Vaterlandes geweckt und genährt werden.

Es bedarf nur eines Funkens, um in einer solchen Natur glühenden Theaterbrand zu entfachen. Für den Funken sorgt der Impresario Merelli. Wir aber verweilen mehr als bei solchen Tatsachen (die jeder genügsame Deutsche verdünnt und in italienisch-deutsche Phraseologie getaucht aus der schlechten, unwürdigen Lebensabschreibung Carlo Perinello's entnehmen kann) bei dem elementaren Anprall dieser Natur und des Theaters als einer Merkwürdigkeit ohnegleichen.

Die naive Inbrunst, mit der Verdi auf das Theater zielt, verrät sich zunächst in der Wahl seiner Textdichter. Solera und Piave hatten längere Zeit für den Maestro dichterische Nichtswürdigkeiten zu begehen. Piave, von poetischen Bedenken unbelasteter als Solera, trug die Sklavenketten leichter als dieser. Verdi wählte die Stoffe meist selbst, wie sie ihn packten, und forderte nun rücksichtslos nicht Poesie, nicht Logik, sondern Situationen, die der niedere Theaterinstinkt der Bediensteten ihm willig hergab. So war's und blieb's lange Zeit, Widerspruch wurde nicht geduldet. Gewiß ein einziger Fall. Mochte auch oft der Musiker sich als den Alleinherrscher in der Oper betrachtet haben, solche Rücksichtslosigkeit, solche Wahllosigkeit war nie und nirgends zu finden. Wer aber unserem Verdi hier Untreue gegen sich selbst, Mangel an künstlerischer Ehrlichkeit, bewußte Entwürdigung der Poesie für die Zwecke des Theaters vorwarf, den durfte er von Rechts wegen als einen Verleumder bezeichnen. Man begreift den Zorn oder besser das Hohnlächeln des Ästhetikers Hanslick über die Verballhornung Schillers, Shakespeare's, Byron's. Hätte der geistreiche Kritiker — einer für viele und Mindere — je die Neigung besessen, in des Schaffenden Seele zu schauen, den Schaffensprozeß nachzuleben, dann wäre es ihm leicht gefallen, die Kluft zwischen dem ersten Verdi, den er verlachte, und dem zweiten, den er hochschätzte, zu überbrücken. Nein, der gänzlich unliterarische, kulturlose, doch von glühender Liebe zum Theater beseelte Maestro konnte damals nicht anders. Der Schrei nach der Wirkung entwürdigte den Italiener nicht. Solcher Wunsch konnte sich mit dem höchsten Idealismus vertragen. Er war die Bedingung des Erfolges. Ihn konnte der Theatermusiker, der für das Publikum schrieb, auch später nie preisgeben. Daß er in den Dichterwerken, die er für sich bearbeiten ließ, zunächst nur instinktiv die Reize des Stoffes spürte, wer kann es ihm verargen? Das Wesentliche war da: echte Leidenschaft trieb ihn, verließ ihn nicht von der ersten bis zur letzten Note. Sie färbte auch die Mittel, über die er als Musiker gebot. Sie hieß ihn von der Lehre alles ausscheiden, was der Theatermusik zuwider war. Denn „l'opera è l'opera, e la sinfonia è la sinfonia“, dekretierte er nicht tiefsinnig, aber kurz und bündig. Harte

Trivialität des Wortes, Nachhall gewisser Verdi'scher Musik. Was ist in ihr Trivialität? Nichts als Kraftüberschuß. Genau wie der Selbstherrscher, der seine Textdichter demütigte, nicht Feinheiten, nicht Zwischenstufen, nicht Seelenentwicklung kannte, so standen sich in seiner Musik die beiden Tongeschlechter scharf und unvermittelt gegenüber. Dieser undurchkreuzten Diatonik paart sich die motivisch gerichtete Rhythmik, schneidend, bestimmt, aber nur skizzenhaft und darum triebkräftig. Der Musiker ist zu ziel-, zu instinktsicher, um je nach harmonisch Interessantem zu jagen; er sagt minder trivial, aber wahr, daß solche Jagd nach interessanten Übergängen nur den Strom, das Ungestüm des Gedankens hemme (seliges Ungestüm des Gedankens!); seine Ausdrucksehrlichkeit also verpflichtet ihn hier zum Diatonischen, wie sie seinen Rhythmus sich oft mit dem Tanzrhythmus mischen, in ihn übergehen läßt. Ist's dann kokette Salonmusik? Gewiß nicht. Sie atmet die *ruvidezza*, die Rauheit des Bäuerischen, den Wahrheitsdrang des Theatermusikers, der nichts Unentschiedenes, Nebelhaftes duldet. Als Selbstherrlicher, als Eigener schaltet er auch über die stolze Künstlerschar, die ihm Rossini, Bellini, Donizetti als zu erwerbendes Erbe zurückgelassen haben. Sucht er, von der Liebe zum unterdrückten Italien getrieben, zunächst die Hauptwirkung im Kollektivgesang, in jenen Chören, die wie Sprichwörter von Mund zu Munde fliegen und ihn zum gefeierten, geliebten „maestro della rivoluzione“ stempeln, so weiß er in der Solokantilene, in Cavatine, Duetti, Terzetti nicht immer gleichwertige, aber doch oft ergreifende Urmusik zu schaffen. Er fühlt die Liebe als starkes Stimulans des Opernkomponisten, fühlt sie in sich und läßt sie Ausdruck werden. Aber die *ruvidezza*, die Ehrlichkeit gestattet ihm nicht, bei der herkömmlichen Verwendung der menschlichen Stimme stillzustehen; er erhöht seine Forderungen, er zwingt sie zur höchsten Leistungsfähigkeit um der Wirkung willen. Durch die Stimmen wird der Kern des Dramas gekündet; noch kennzeichnen sie nicht überall die Menschen, die auch im Text dem Geschehnis zuliebe oft im Dunkel bleiben. Aber die gegensätzlichen Charaktere heben sich scharf ab; das Rezitativ hat Beschwingtheit. Alles, das Geschmackvolle wie das Geschmacklose, das Kraft- wie das Tränenvolle, stößt sich hart im Raume, ist mehr zusammengeflickt als -gefügt. Das Orchester, meist Füllsel, hat bis zum Überdruß akkordlich „Ja“ zu sagen. Doch gibt es Augenblicke, wo es sich zusammenreißt und mit verletzendem Blech sein Körnchen zur Wahrheit beiträgt. Alfrescotechnik, aus Können und Halbkönnen, aus Nichtkönnen und Nichtanderskönnen seltsam gemischt.

So wäre der beginnende Verdi zu bestimmen. Hat er uns aber nicht schon überholt? Denn dieser Verdi gehört noch halb zu den Vielschreibern, den Notenverschwendern der verflossenen Generation und leidet erst später am retardierenden Gewissen der gegenwärtigen. So verhältnismäßig lang der Weg vom Ohr zum Gehirn ist, so kurz zunächst der Weg vom Kopf

zur Feder. „Per scrivere bene occorre poter scrivere rapidamente, quasi d'un fiato . . .“ Die Skizze vom Größten zu befreien, aufführungsfähig zu machen, bleibt der Nachtragsarbeit vorbehalten. Die Zeit wird kommen, wo schon die Skizze dem prüfenden Auge mehr Schäden enthüllt und die Nachprüfung mehr Aufwand fordert. Aber Verdi's künstlerische Ehrlichkeit geht so weit, daß er sich nicht scheut, vor den Augen Europas den Theaterinstinkt von allen Schlacken zu reinigen. Während der Jubel der Masse ihn noch trägt und sein Werk als Losung an andere Bühnen weitergibt, ist er sich der Schwächen eben dieses Werkes schon bewußt geworden, und sein kategorischer Imperativ hat ihm über die rasche Selbsterkenntnis zugerufen: weiter und besser. Jede seiner Opern zeigt die Spur von Einkehr und Besserung. Aber die Italiener sind andere Hörer als wir. Sie halten sich an die großen Momente und plaudern über die toten hinweg. Das Lebenswerk des Meisters überschauend, halten wir uns bei den musikalischen Rekrutendiensten des jungen Maestro für die Religion, den Humor, für Italien, für oder wider Victor Hugo, Schiller, Voltaire, Shakespeare, Byron nicht auf; mißachten seinen „Oberto“, vergessen seine verunglückte komische Oper „Un giorno di regno“, bewundern in der biblischen Oper „Nabucco“ nur die herzbewegende Klage der Juden, einen Chor, der aus Genieland stammt; bemerken kühl die „Lombardi“, erinnern uns, im „Ernani“ in einem Wust von Unerträglichem machtvolle Ensembles gehört zu haben, beschleunigen das Tempo über „I due Foscari“, „Giovanna d'Arco“, „Alzira“, „Attila“, „Macbeth“, „I Masnadieri“ (Die Räuber), „Il Corsaro“, „La battaglia di Legnano“ hinweg, beobachten in „Luisa Miller“ kaum das Aufleuchten neuer Ausdruckskraft im Orchester, belächeln eben noch den wildromantisch-naiven „Stiffelio“: da zwingt uns das Dreigestirn „Rigoletto“, „Il Trovatore“, „La Traviata“ zu einem langen Halt. Von 1839 bis 1851 nichts als Reinigungsarbeit. Hier ist sie, wenn nicht vollendet, doch so weit gediehen, daß der Genialität kein ernster Widerspruch mehr standhält. Von März 1851 also bis März 1853 geschieht das für unsere Zeit Unerhörte, daß drei Opern von verschiedener Haltung, doch von gleicher Promptheit in Entwurf und Wurf, das Schaffen eines Meisters für Europa mit Blitzlicht erhellen.

Die erste in dieser Reihe, „Rigoletto“, ist zugleich diejenige, die vor unsern geschärften Sinnen am wenigsten von ihrem Zeitwert einbüßt. Damit, daß Charakteristisches, Musikalisch-Dramatisches, Reinmusikalisches, daß Vornehmes und Vulgäres sich innig berühren, haben wir uns abgefunden. Weder die festlich galoppierenden Sexten, noch die gossenhaften Männerchöre, noch das limonadenhafte Pensionsmädchen Gilda, noch der leicht hingehauchte Schwerenöter können uns dauernd verstimmen. „La Maledizione“ nimmt uns mit. Des Dramas Anfang und Ende ist Rigoletto. So sehr, daß ganz gegen die Absicht des Komponisten Künstler, die mit

dem Musikdrama, mit dem Verismo gewachsen waren, ihn ehrgeizig stets von neuem beleuchten. Dieser Narr, der dienstfertige Kuppler des Herzogs, zwingt uns zum Mitgefühl, wenn er in seinem Kinde, seinem einzigen echten Besitz getroffen, zusammenbricht. Wir Menschen einer neuen Generation spüren in den Mienen des Rigoletto alle Zeichen des Galgenhumors, des Kampfes zwischen Komik und Tragik auf; wollen auch im Habitus, im schleppenden kriechenden Gang, in der geduckten Haltung, in der Betonung des Wortes die stärkste Illusion. Und warum? Weil keine Naturwahrheit des Spiels je dem Rhythmus, dem Charakter dieser erzählten Musik wehe tun kann. Man braucht nur an das Duett zwischen Rigoletto und Sparafucile, an des Narren Selbstgespräche zu denken, und man hat den neuen Verdi der treffsicheren Einzelcharakteristik. Konnten wir aber in den verflossenen Akten zuweilen überlegen lächeln, der dritte Akt wird uns, in allen seinen Werten verwirklicht, stets das Blut stocken machen. Verdi selbst gestand, er werde nie Besseres schaffen als das „Rigoletto“-quartett. Vor ihm erklärte auch Victor Hugo seine Niederlage. Ein solches Nebeneinander von Stimmen, von denen jede zugleich der Schönheit und der Wahrheit dient, ward nie vorher gehört. Der Könner Verdi triumphierte mit dem Genie. Aber er konnte mindestens so laut triumphieren, wenn er auf sein Orchester wies. Mord und Sturm ergeben eine ganz neue Melodie. Hört ihr die Chromatik, zu der sich der leidenschaftliche Diatoniker um des Ausdrucks willen entschlossen hat? Diese Takte des Chors, der mit geschlossenem Munde das sparsame Orchester ergänzt, sind von bescheidener Schlagfertigkeit. Wir ahnen den künftigen Meister schildernd, doch stets leidenschaftsdurchglühter Musik.

Vor dem „Trovatore“ wünschen wir uns die Unschuld der ersten Kindheit zurück. Nicht ohne Zwang können wir ihn vorurteilslos betrachten. Abgegriffene Scheidemünze überall. Jedes Zitat aus dieser Oper verletzt uns. Das Festumrissene, das Sangbare ist ihr zum Verhängnis geworden, weil die Gedankenlosigkeit es herabzieht. Wäre es nur die Gedankenlosigkeit! Aber da ist ein Rückfall ins Kolportagehafte, der selbst nach einem Streifzug durch die Theatermusik, auch durch die Verdi'sche, peinlich berührt. Es ist für den Kulturmenschen nicht leicht, wohl überhaupt nicht möglich, alle Einzelheiten des von Cammarano hergerichteten spanischen Schauer Märchens jederzeit zu beherrschen. Ja, der Nebel darf sich mit Fug darüber breiten; er entzieht uns keine Charaktere und läßt nur die Ereignisse schwach hindurchschimmern. Aber aus dem Nebel steigt klar die Figur der Azucena auf. Hören wir ihr zu. Je williger wir ihr unsere gekränkten Sinne zuwenden, desto versöhnlicher sind wir für Verdi gestimmt. Das Fremdartige, das Malerische, Haß, Entsetzen, Mutterliebe rufen alle Kraft des Rhythmikers, des Melodikers, des Instrumentators auf; und der grandiose vierte Akt entläßt uns halb bekehrt.

So rechtfertigen wir vor uns selbst, was wir in seinem Fluge durch die Welt längst nicht mehr aufhalten können.

Von der Kraftgenialität, von der Schauerromantik, von der Entfesselung aller Naturkräfte im „Trovatore“ zur Veredelung der Halbweltlerin Marie Duplessis durch „Traviata“ ist ein Sprung, kein Schritt. Aber während eben noch Verdi's Phantasie durch die Flammen des Scheiterhaufens, durch Rachedurst und Kindermord in Aufruhr geriet, tauchte er schon die Feder ein, um dem Elan seines Theaterblutes und zugleich seiner Güte zu folgen und die Entsühnung durch die Liebe zu verherrlichen. Wir können begreifen, daß der Mensch und Künstler an dem einen Werk die Revanche für das andere nahm. 46 Tage trennen das Erscheinen des „Trovatore“ von dem der „Traviata“. Man weiß, welche süßen Schauer Dumas' „Kameliendame“ Anfang der fünfziger Jahre erregte; und es versteht sich von selbst, daß auch Verdi bald zu den Gläubigen zählte. Aber seine „Traviata“ wird in Venedig ebenso leidenschaftlich niedergezischt, wie in Rom sein „Trovatore“ gefeiert worden war. Die Italiener, an tönendes Pathos, an Übertreibung und Unwahrscheinlichkeit gewöhnt, stoßen sich am Realismus des Stoffes. Die Schwindsucht einer Kokotte auf der Bühne! Es ist interessant, unser seelisches Verhältnis zu „Traviata“ mit dem der Zeitgenossen zu vergleichen. Der Realismus der Oper hat sich für uns so stark abgeschwächt, daß wir nur den Ton der Liebe und der Rührseligkeit erklingen hören; oft überzeugt, oft mitgenommen, zuweilen durch das Nichtwählerische des musikalischen Gewandes ernüchtert. Denn weder Mondaines noch Demimondaines stimmen im Grunde zu Verdi's „ruvidezza“.

Noch hatte sich die Erregung jener, die in der Bühne eine moralische Anstalt sehen, nicht beruhigt — man bedenke, in 20 Jahren —, als Bizet's „Carmen“ die Sittlichkeitsprediger in Harnisch brachte. Seitdem ist es üblich geworden, die beiden Werke einzig wegen der Weitherzigkeit der Titelheldin als stoffverwandt nebeneinander zu stellen; aber die Epidermis hat sich glücklicherweise durch andere Erfahrungen längst so verdickt, daß für die Entrüstung kein Raum mehr ist. Doch den Abstand, nicht die Verwandtschaft zwischen beiden Opern zu betrachten, ist aus gewissen Gründen nicht ohne Reiz. Da hier polygame Liebe anderswohin zielt als dort, da sie sich hier aufzuheben, dort in aller Freiheit zu behaupten trachtet, so muß in der „Traviata“ der Schwerpunkt naturgemäß nach der Richtung der Lyrik, in „Carmen“ nach der Seite der Naturwahrheit gerückt werden. Aber trotz alledem wird das Auseinanderstreben zweier Genies in der Stoffbehandlung ihre verschiedene Art kennzeichnen. Bizet ist Kulturmusiker. Er hatte nicht nur mit der regelrechten Konservatoriumsbildung zugleich das gesamte Handwerkszeug des Zunftmusikanten erworben; er war nicht nur im Hinblick auf die deutsche Musik herangewachsen; in ihm lebte neben dem geborenen Theatermann, neben dem erfindungsreichen Musiker ein an

Geschmack und Begabung hochstehender Literat. Nichts von Schnellfertigkeit ist in seinem Schaffen zu bemerken. Technik und Gedanke bekämpfen sich nicht; sie durchdringen sich. Rücksicht auf logische und psychologische Entwicklung verlangsamt den Schritt der Ausführung. In „Carmen“ erreicht er mit übermenschlicher Anstrengung einen Gipfel. Hier schließen Natur und Kultur ein Bündnis, wie es sich fester nicht denken läßt. Soweit Menschliches, Seelisches, soweit Charaktere und Handlungen durch die geschlossene Nummer, durch ein symphonisches Orchester, durch Gleichmaß in Zeichnung und Farbe in musikalischen Ausdruck zu fassen sind, hier ist es ohne Rest getan; und selbst die Lyrik mit ihrem leisen Schimmer von Unpersönlichkeit scheint durch einen überlegenen, sicheren Geschmack von jedem süßlichen Beiklang befreit. War „Carmen“ Gipfel und wurde sie — zunächst durch den frühen Tod des Meisters — ein Zeugnis höchster Selbstopferung, so blieb für den Naturmusiker Verdi „Traviata“ nur Stufe zu höherem Aufstieg. Weiter an Jahren, war er doch noch nicht so reif an Geist; besaß er den köstlichen Schatz ungebrochener Kraft und Kindlichkeit. Diese siegte auch in der „Traviata“ über den Realismus, der nur selten und nur im Sinne des fühlenden Herzens hervorbrach. Wir empfinden als starkes Erregungsmittel die Klage der Geigen, deren feinsinnigen Gebrauch wir anerkennen; lassen uns von dem Zwiestimmungs-Duett Alfreds und Violetta's, von dem Tränenlächeln des liebenden Weibes, von ihrem musikalisch gesteigerten Ende einen Augenblick wirklich rühren. Aber all das hindert uns nicht, den Koloraturgesang der Violetta nur teilweise ausdruckstief, die Ergüsse Vater Germont's schal, das Auseinanderfallen von Wahrem und Rührseligem, von Nobleem und Unedlem störend zu finden.

Nach solchen drei Kraftäußerungen wäre für den Weltruhm wenig mehr zu tun. Um so ungestümer dringt Verdi's Selbstkritik auf Verfeinerung des Dramas. Der Urmusiker sucht Hebel des Wachstums und richtet den Blick auf den glanzvoll hochstrebenden Meyerbeer, von dem er, was Wirkung ist, instinktiv geahnt, was Steigerung und Entwicklung ist, mit sicherer Technik durchgeführt sieht. Bühnenblutsverwandschaft treibt ihn zu ihm. Aber er mahnt sich selbst zur Hut. Die große Oper ist ihm die lange Oper. „Lang aber ist gleichbedeutend mit langweilig; und das langweilige Genre“, sagt er nicht ganz neu, doch als echter Italiener, „ist das schlimmste von allem“. Meyerbeer, glaubt er, hat die Klippe wenn nicht immer, doch meist glücklich umschiff. Er selbst will sich nicht an lange, allzu verzweigte Texte binden, die der Stoßkraft des musikalischen Gedankens schaden. Nun steht für einige Jahre nicht sein selbstquälerisches, allzu zwitterhaftes Schaffen, sondern sein fortschreitendes Denken im Mittelpunkt. Was kümmern uns seine „Vespi Siciliani“, was sein aus Schillers „Fiesco“ geschöpfter „Simon Boccanegra“? Schon zwingt ihn die zunehmende

Erkenntnis, den unseligen „Stiffelio“ in „Aroldo“ umzuschweißen. Hilft nichts; der bleibt eine zweifach verwachsene Mißgeburt. Welche Dinge aber damals Verdi in seinem Hirn wälzte, verrät uns der Briefwechsel mit Antonio Somma.<sup>1)</sup> Shakespeare's „Lear“, den er liest, rüttelt ihn mächtig. Er dringt in die feinsten Verästelungen des Dramas, läßt vereinfachen und feilen, baut das Gerüst und — schreckt doch davor zurück, sich mit der Gewalt des Wortes zu messen. Wird der „Lear“ beiseitegeschoben, so fordert ihn doch etwas anderes zur Tat auf: ein Scribe'scher Text „Gustave III“, den Auber schon für sich gepflückt hat, soll noch einmal für ihn umgeschaffen, nein, nachgezeichnet werden. Hier ist er der Sorge um die unmittelbare Wirkung ledig. Aber Somma's Dichterskrupel gestatten ihm nicht, seinen Namen auf das Libretto zu setzen. Dabei hat Verdi den getreuen Diener hier anders gezwackt als jene Armen im Geiste Solera, Piave, Cammarano; der Vers ist nicht mehr nur ein Notbehelf, eine Fortbewegungsmaschine der Musik, er soll seinen Eigenwert haben, soll klingen und etwas bedeuten; selbstverständlich unter allen jenen Bedingungen, die Verdi immer noch und immer dringlicher stellte, als da waren: Klarheit der Charaktere, der Ereignisse, der Entwicklung, und, als Gärstoff, rastlose Leidenschaft.

Renato, Amelia, Riccardo, Oscar, Ulrica, ihr alle seid Zeugen dafür, daß Kopfarbeit in Naturgewalt übergegangen ist. Doppelte Sensationsaffäre, wie fast jede von der Zensur bedräute, vom Publikum bejubelte Oper Verdi's, hat dieser in den Königsmord mündende „Ballo in Maschera“ die Obrigkeit besonders auf den Fersen. Aber der Starrsinn Verdi's läßt ihn ohne ernstere Verstümmelungen aus diesem Zweikampf hervorgehen. Denn ob Schweden, ob Amerika der Schauplatz, das braucht den göttlich unbekümmerten Italiener noch nicht zu scheren. Der hochdramatische, wenn auch immer noch hinkende Text hat seinen Mann gefunden. Frische ist da, noch stets bereit, sich in derbes Zupacken zu verwandeln; aber auch Feinheit ist da und die Kunst, Themen in klangvollem Kontrapunkt sich umarmen zu lassen wie in der Ouvertüre, in gewissen vielsagenden Rezitativen. Das Verschwörerthema ein Fugathema von leitmotivischer Prägung. Ulrica stammt aus der Familie der Zigeunerinnen und hat mit der Dürsterkeit der Azucena auch ihre Schlagkraft geerbt. Des Pagen Oscar Munterkeit, in frisch-fröhlichen Rhythmen ausgesprochen, ist nicht ohne weltmännischen Zug. Amelia, Ulrica und Riccardo finden sich im Terzett zusammen; aber in die Nähe der Katastrophe hetzt die Dreistimmigkeit durch den Mund Amelias, Riccardos, Renatos. Und doch singt dieser, ein echter Bariton, die Prachtromanze: „Eri tu che macchiavi...“ Wo die Gefahren sich häufen, wie in der Ballszene, gibt es einen Triumph ohnegleichen: der anmutigste mondaine Tanz, vielfältige erregte, ja listige Wechselrede, Meuchelmord, das alles verkettet sich. Und bleibt doch,

<sup>1)</sup> Vgl. Seite 34 ff. dieses Heftes. Red.

vielleicht zu sehr, ballo in maschera. Wir belauschen die Verdi-Oper in dem Augenblick, wo sie den Bruch mit der Vergangenheit vollziehen will, aber noch Sirene genug ist, uns mit den stärksten Reizen zu locken.

Während vor dem inneren Ohr, vor dem geistigen Auge alle diese Genietaten aufsteigen, will manche bittere Erinnerung sie uns vergällen. Wir denken an verruchte Bastardaufführungen dieser nationalen Werke. Wo haben wir sie in Deutschland unverfälscht gehört? Etwa auf unseren ständigen Opernbühnen, wo Sinnvolles und Unsinniges im schmierigen Kostüm einer Afterübersetzung Lachsalven herausfordern würde, wenn man das Wort verstände; wo das Phlegma und die Angst vor Tollkühnheit den Kapellmeister nur zu oft hemmen; wo in allen Sätteln gerechte, und darum in diesem unsichere Sänger der Kantilene, dem Rezitativ Blut, Wesen und Stil rauben? Um gerecht zu sein: der Sprachenwirrwarr wird zuweilen beseitigt; Gastspiele werden uns gespendet; Caruso vergeistigt selbst den Duca di Mantova und darf „La donna è mobile“ vor dem jubelnden Hause viermal wiederholen; der Bariton Battistini zaubert uns mit ewig schmiegsamem Metall und schauspielerischer Unschuld „le gioie d'un tempo“ zurück. Doch nur die Stagione läßt das Fremdnationale zu kurzem, aber aufschlußreichem Dasein aufleben. Ensemble und Kapellmeister, sie müssen in einer Sprache schwätzen, in einem Feuer brennen.

Ich war in Italien Zuschauer, oft mehr als Zuschauer in Dutzendaufführungen. Am Pult steht ein Männchen, kein Vigna; ein Nichts. Aber wie der seinen Verdi zuckend erlebt und weitergibt! Wie der dem Rhythmus dieser Musik nicht entrinnen kann! Und die Leute, poveri, schlimmer als Nichts. Aber sie spielten, entflammt, Verdi. Auf der Bühne bescheidene Stimmen, verschlissene Dekorationen. Aber wie griff das ineinander, wie rührte, schüttelte es mich, uns alle! Nichts weiter als die Macht einer nationalen Musik, in ihrem Kern übertragen, hatte das dramatische Wunder vollbracht. Keine Regie, kein Bühnenbild kann es hier schaffen. Diese Musik kennt dank ihrer Urkraft und Bildhaftigkeit das Geheimnis der unmittelbaren Doppelwirkung auf Ohr und Auge. Glückt sie, dann dürfen auch Spielleiter und Dekorationsmaler ums Nachwort bitten.

Also Verdi der Italiener.

### Der Weltbürger

Und er blieb Italiener.

Die große Nervenkrise der Welt hebt an. Der „völkische“ Richard Wagner droht mit seinen Hydraköpfen den Damm fremden Volkstums zu durchbrechen. Auch dort, wo die Nummer kraft eingeborener Lust am musikalischen Zitat Ewigkeitsrechte zu haben schien, in Italien beginnt man zu fiebern. Das 50jährige Naturkind Verdi, kernstark und selbstsicher,



mit dem Wort stets dem Ton nachhinkend, hat im folgerichtigen seelischen Heranreifen seine *ruvidezza* längst abgeschliffen; aber wenn jedes Naturkind vor Wissen und Schrifttum den Hut zieht, so mußte dieses nach Stützpunkten in der Literatur suchen, die Bestätigung seiner Innenentwicklung durch sie wünschen. Stimmt er den medizinisch-musikalischen Untersuchungen des ihm freundschaftlich ergebenden kunstverständigen Dott. Cesare Vigna lebhaft zu, hängt er an dem Dichter Maffei, so möchte er sein musikalisch Fleisch und Blut in einem Schriftwerk wiederfinden. Er kann einen Augenblick stutzen, doch vom zehrenden Wagner-Fieber nicht ergriffen werden. „Deutsch in der Musik sein wollen“, sagt er, „heißt so viel, wie zur Gotik in der Baukunst zurückkehren wollen.“ Da öffnet sich ihm in Alessandro Manzoni der Ausblick in echt italienische Gegend. Seine Verehrung für den Verfasser der „*Promessi sposi*“ grenzt an gläubige Anbetung. Sein Roman ist ihm nicht nur „das bedeutendste Buch seiner Zeit, sondern eines der bedeutendsten Bücher, die je aus einem menschlichen Hirn geflossen sind . . . Denn vor allem ist's ein wahres Buch, so wahr wie die Wahrheit. Ach! wenn die Künstler doch dieses Wahre einmal begreifen wollten, dann gäbe es keine Zukunfts- und Vergangenheitsmusiker, keine veristischen, realistischen, idealistischen Maler, keine klassischen und romantischen Dichter mehr, sondern nur wahre Dichter, wahre Maler, wahre Musiker.“ In Manzoni also findet der Musiker sein Fleisch und Blut wieder; in diesem Kenner der italienischen Volksseele, die er liebevoll, ohne Dünkel betrachtet, der italienischen Volkssprache, die er in flüssigen und einprägsamen Ausdruck bannt; in dem fein ironischen Schilderer des Don Abbondio, der kleinen, prächtigen, gefühlsstarken Leute von engem Gesichtskreis, der Landschaft um den Comer See. Wieder, in der kritischsten aller Zeiten, erklärt Verdi: „Ich bin der Italiener, ich kann nicht anders.“ Aber aus dieser literarischen, italienischen Hilfsquelle, die hemmungslos in sein Inneres strömt, entnimmt er Bestätigung und Berichtigung der eigenen Seelenkunde; sie wird ihn fähig machen, was in der Charakteristik noch skizzenhaft und uneben ist, unbeschadet seines Ur-Instinkts künstlerisch befriedigender auszuführen. Und so wird der Zeitgeist den Italianismo, der begrenzt schien, dem Weltbürgertum annähern —, ohne die natürliche Scheidewand zwischen den Völkern niederzureißen.

Die Musik, Kunst der Leidenschaft, verlangt nach Verdi's eigenen Worten Jugendlichkeit der Sinne, kochendes Blut, Vollkraft des Lebens, um der Wirkung auf die Seelen gewiß zu sein. Hat er das vergessen? Nein, er traut sie sich zu, er ist nicht zaghaft geworden. Denn wo Kraftnatur aus dem eigenen Bedürfnis heraus und darum sparsam und schrittweise nahrhafte Bildungssäfte einsaugt, spottet sie auch des Naturgesetzes. Und doch verlangsamt sich das Tempo des Schaffens. Gereinigte Melodie fließt

bedächtiger als plebejische. Aber sie ist 1862 noch stark genug, um in „La forza del destino“, einer dem Verhängnis „Piave“ verfallenen, im Keim verfehlten, von der Kritik abgelehnten Oper, die Massen zu bezwingen. Wissen wir in der Tat vieles, was sich dem berühmten Duett an Fülle des Klangs, an Wärme des Ausdrucks, an breit ausladendem Gedanken würdig anreicht? Das Weltbürgerliche äußert sich nun schon darin, daß der Maestro immer häufiger in fremdem Auftrag arbeitet. Der Instinkt als Lohndiener bewährt sich nicht. Auch Verdi hat seine seelischen Schwächeanfälle. Wer Wirkung in die Breite will, kann nicht mürrisch zurückweisen, wo er ergiebiges Erdreich zu spüren glaubt. Fast überall noch sehnt man sich trotz alledem nach der italienischen, nach der Verdi-Oper; am stärksten immer in Paris. Von dort aus winkt man ihm auch jetzt zu.

Das Ergebnis sich kreuzender Gedanken ist „Don Carlos“, 1867 an der Pariser Opéra aufgeführt. Mehr ein menschliches, als ein künstlerisches Dokument. Ein Beweis dafür, wie selbst ein Verdi, aus seiner Bahn geworfen, einen Augenblick schwankt. Er läßt sich von Land und Leuten, von Dingen übermannen, die er sonst beherrschte, die er aber hier als *force majeure* empfindet. Hat er sie hingenommen, dann sucht der Wahrheitsfanatiker, der gewissenhafte Künstler mit ihnen im Vertragswege auszukommen. Verdi hält lange Texte für schädlich; wir wissen das. Hier beugt er sich den Forderungen der großen Oper und läßt sich fünf Akte gefallen. Er läßt sie sich gefallen. Der Beherrscher seiner Textdichter verzichtet auf einen Teil seiner Macht. Grund: zwei Schriftsteller von Namen, wie Méry und Du Locle, Schriftsteller dazu des Landes, das ihn zu Gaste geladen, kann er nicht vor den Kopf stoßen. (An sich neigt er bereits zu einer gleicheren Verteilung der Befugnisse.) Den Stoff hat ja Verdi selbst gewählt; seine Schillerverehrung aber, die im Dramatiker begreiflich ist, hat ihn hier geblendet. Uncharakteristisches, Redseliges ist mehr Hemmschuh, als einem Opernlibretto förderlich. Anderes folgt daraus: fünf unplastische Akte, aus der Unplastik auseinandergezogen, sollen sich in bildhafte Musik auflösen. Der Boden, dem er Frucht entlocken will, ist zähe. Gut denn, denkt er, ich werde experimentieren. Vielleicht tut der Zwang, dem Melodischen als Urgrund der Wirkung zu entsagen, dem technisch reiferen Künstler gut. Das Rezitativ darf kräftiger gedeihen. Sagte er nicht einmal selbst, daß er lange Rezitative mittelmäßiger Lyrik vorziehe? Ein kurzer Blick auf Meyerbeer und Wagner. Das Orchester wird reicher, verzweigter, die Ausstattung wird prunkvoll sein. Ein Novum für Verdi. Immer bisher hat er in der Musik das Primäre, Zwingende gesehen, nie von dem Sekundären einen nennenswerten Zuwachs an Effekt erwartet. Hier tut er's. Hier schreibt er das Finale des dritten Aktes im Hinblick auf Pomp und Glanz. Ein Aufeinanderschichten von dröhnenden Effekten. Himmel und Erde spielen ihre Trümpfe aus.

Man will über diesen „Don Carlos“ hinweggehen. Nicht Verdi. Er hat hier gekämpft; er liebt dieses Kind seiner Phantasie, gerade, weil es nicht im Bühnensonnenschein lebt. Von der Höhe seiner Erkenntnis und seines Weltruhms scheint es ihm den Künstler zu beschämen und seinen Nachruhm zu schmälern, wenn ein starker Bruchteil seines Schaffens nicht lebensfähig ist. Dieser „Don Carlos“ wird dem Italiener Ghislanzoni anvertraut, ja, auch einmal auf ein Mindestmaß von vier Akten gebracht. Man könnte nun, aller organischen Fehler ungeachtet, die Reize dieses Bühnenstiefkindes gerechter schätzen: seine Tiefenlyrik, die zu dem „Dormirò sol nel manto mio regal“ Philipp II. aufsteigt; seinen wenn auch trägeren, doch besser abgewogenen Schritt; seinen dunklen Unterton. Aber es bleibt ein wenig flügelahm, wird mit achtungsvollem Gruß abgefunden.

„Man muß nicht nur Melodiker sein . . . In der Musik gibt's etwas Höheres als Melodie, etwas Höheres als Harmonie: es gibt die Musik. Das wird dir rätselhaft erscheinen.“ Der „Aïda“-Komponist spricht's. 1871. Merken wir, was da vorgegangen ist? Das Wagner-Fieber hat in Italien den Glauben an die gute italienische Musik erschüttert. Sollte auch Verdi . . .

Er hat dieses Modetreiben aufmerksam verfolgt. Noch aufmerksamer den Kern der Fortschrittsbewegung ergründet. Und er schreibt „Aïda“. Für den Khedive. Aber so sehr im Einklang mit seiner innersten künstlerischen Überzeugung, daß er dem Werk die unmittelbare Wirkung auch ohne seine persönliche Anwesenheit zutraut.

Noch einmal und seit langer Zeit am stärksten macht „Aïda“ staunen. Wo kurz vorher Flackern, Schwanken, Selbstqual herrschte, ist absolute Sicherheit eingetreten, hat eine Innenentwicklung zur Höhe getrieben. Dieses Werk des nun fast Sechzigjährigen ist ein neues Wunder an Reife und Frische, aber zugleich das entschiedene Bekenntnis des Italieners. Schon scheint es, als ob das Zusammenwirken von Gelehrsamkeit und Reimkunst textliches Stückwerk und darum ein dramatisches Hindernis schaffen solle. Aber zu sehr ist Verdi wieder er selbst geworden, um nicht beides zugleich, sein Volkstum und sein verfeinertes Eigenwesen, durchsetzen zu können. Der Künstler Verdi schöpft aus dem im tiefsten Grunde leidenden Menschen: die Poesie des Schmerzes wird seine Musik tragen. Aïda, Radames, Amneris — auf allen lastet ein Verhängnis. Doch eines, in dem Liebesglut die Dürsterkeit mit Farbe sättigt. Dem Leidenschaftlichen vermählt sich das Malerische; diesem mischt sich das Glänzende. Nicht umsonst hat Verdi in dem „Carlos“-Labyrinth geächzt. Er hat sich so sein Gleichmaß, einen erhöhten, veredelten Stil im Wahren errungen.

Das von Ghislanzoni in italienische Verse übertragene Textbuch fremder Herkunft ist von Verdi selbst bereichert worden: die Urteilsszene und das Finale mit seiner Zerteilung der Bühne bestehen durch ihn. Der Meister mit dem Scharfblick für Wirkung hat hier den entscheidenden

Kontrast zwischen Tempel und Liebestod, zwischen Heiligem und Menschlichem, Unabänderlichem und Vergänglichem geschaffen. Das Szenische an sich hat ihn gereizt; aber niemand sieht die Vorgänge anders als innerlich. Der festliche Anlaß, die Eröffnung des Suezkanals, hat auch sonst noch die Haltung der Musik bestimmt; am wirksamsten im glanzvollen Finale des zweiten Aktes. Aber merkwürdig! Auch hier ist alle Leerheit der großen Oper überwunden, der Glanz Quaderstein des Dramas geworden, Starres beginnt sich in Bewegliches zu wandeln. Die gleiche Beherrschung im Malerischen. Hier hätte ein spielerischer Geist Exotiksport treiben können; der dramatische Komponist ist bescheidener, greift zu Flöten und Harfe, spendet sparsam Reichtümer, und die Vision von Altägypten, mit zarten Tinten, fremden Intervallen angedeutet und durch einen neuzeitlichen Geschmack gemeistert, steigt vor uns auf. Und welche anderen Bundesgenossen findet das Drama selbst, das für den dritten Akt alle Energieen aufgesammelt hat! Schon das Vorspiel will nichts weiter sein als Zeuge des neuen Verdi'schen Wortes: „Das Orchester ist schön, wenn es etwas bedeutet.“ Wir finden das Symphonische, die Zweiteilung der Geigen, die Gedrungenheit der Form in dem Vorzimmer dieser Herrlichkeit jetzt natürlicher denn je; und auch sonst bleibt trotz Pharaonenprunk, ägyptischen Tänzen, trotz Schlachtszenen und Kriegsdrommeten das Orchester überall nur Diener des Ausdrucks; es darf träumen, wimmern, flehen, grollen, sich über Verrat entsetzen. Und doch gehört die Allmacht der Stimme, der hier verschwenderisch gehuldigt wird. Sie ist höchstes Erregungsmittel. Das bedeutsame Orchester, die gesteigerte Rede enthalten sich jeden Übereifers, jeder Worterläuterung; die Formen kommen sich entgegen, um dem singenden Menschen den Raum nicht zu beengen. Ein jeder von ihnen ist reich bedacht; „Jugendlichkeit der Sinne, Kochen des Blutes“ hat ihnen blühendes Leben eingehaucht.

\* \* \*

Die Oper von 1871, mit ehrfürchtiger Bewunderung betrachtet, eilt von Kairo über Mailand siegreich durch Europa. Der Meister selbst glaubt in schwerer Zeit sein Testament niedergeschrieben zu haben und spinnt sich ein. „Vom Morgen bis Abend bin ich in den Feldern, in den Wäldern, mitten unter den Bauern, den Tieren, doch unter den besten von ihnen, den Vierfüßlern.“ Den sich selbst verneinenden Landsleuten hat er nichts mehr zu sagen.

Die fruchtbarste aller Generalpausen. Er steht gewiß nicht nur im Verkehr mit der Natur. „Solitudine e studio“, wird uns nochmals zugeflüstert; nur daß die Vervollkommnung des Ichs nicht mehr dem Ehrgeiz dient. Ein achtsames Nachfühlen des Zeitgeistes mit der Unterfrage: Habe ich mich überlebt? Hat jener andere mir den Atem benommen? Die Quintessenz des Bildungsstoffes führt er sich zu. Aber wir dürfen

auch gewiß sein, daß er immer und immer wieder jenes Höhere, das er in der Musik errafft hat, in praktischen Übungen sich vertraut, blutsverwandt macht. Je aufschlußreicher ihm die Dichter sind, desto heißer das Verlangen, ihr musikalischer Vollender zu sein. Der Geheimschrank mit seinem der Vernichtung geweihten Inhalt entzieht uns die Kenntnis dieser Läuterungsarbeit. Sie reicht auch ins Gebiet des Glaubens und läßt ihn zu jenen altitalienischen Meistern zurückgreifen, die seine Landsleute — Verdi gesteht es in einem Briefe an Bülow — nie hätten aufgeben dürfen.

Schweigen, Läuterungsarbeit, Bühnenvergessenheit. — —

Arrigo Boito klopft an. Kulturmensch, von Wagner nicht unberührt, dem er im „Mefistofele“ geopfert hat, ohne ihn, sich und den Italianismo versöhnen zu können. Wie wär's mit Shakespeare? Mit „Othello“? Der „eherne Koloß“ Verdi soll zum Tönen gebracht werden. Shakespeare, „Othello“ — der Meister fühlt die alte Liebe zum größten Dramatiker an sich rütteln; sieht einen Dichterkomponisten, der bescheidenlich ihm die Frucht seiner Arbeit reicht, aus Selbstkritik auf den eigenen Ton verzichtet. Boito erhofft alles von der unvergleichlich stärkeren Natur. Da ist ein Libretto ohne Sprachgebrechen, mit einem neuartigen szenischen Gerüst, das doch die Grundforderung der Gedrängtheit zu erfüllen scheint; der venezianische Akt des Schauspiels beseitigt, das Drama in die knappste Formel gezwängt. Die Beziehungen des Komponisten zum Textdichter als zu einem gleichberechtigten Mitarbeiter scheinen ihm nun nicht mehr prüfungsbedürftig.

Liebe, die treibende Kraft der Oper, fordert noch einmal die ganze Illusionsfähigkeit des Greises heraus. Eifersucht, zweifelnde Leidenschaft ruft nicht nur urwüchsige Wildheit des Empfindens, sondern ein denkendes Miterleben dieser seelischen Selbstvernichtung auf. Zu leicht empört sich der Zuschauer gegen den jähen Absturz von blinder Vertrauensseligkeit, von unfaßbarem Glück zum hemmungslosen Wüten des Dolches. Nicht umsonst haben Rossi und Salvini im Shakespeare-Drama den Werdegang des bohrenden Gefühls mit der Logik des Instinkts Italien in die Erinnerung gegraben. Denken löst sich vom Leidenschaftlichen in Jago, der das Gift langsam in Othellos Seele träufeln läßt. Dem Musiker bieten sich hier dornige Probleme: Gefühlsraserei, die doch der Nuancen nicht entbehren soll, teuflische Ironie eines Rachsüchtigen, der doch die Kraft hat, ruhig Stein an Stein zu fügen, lächelnd seine Opfer ins Netz zu ziehen (Fäden knüpfen sich zwischen dem Kritiker Boito, der den „Mefistofele“ schuf und dem Textdichter, der den Jago herausmeißelte). Der Überschuß an Denken in Jago, der mit Worten nicht kargt, könnte einem blutarmen Musiker gefährlich werden. Im glutvollen Verdi mindert sich die Gefahr. Aber Othello und Jago streben so auseinander, daß Lücken klaffen. Im Instinktmenschen (der Tenor ist) schwächt sich das Gehirn also, daß der Mord

2\*

Desdemonas seinem geistigen Bankrott gleichkommt, mag auch das Orchester ihn verhüten wollen. Othellos Monologe, sein musikalisch ergreifendes „Addio, sante memorie“, so fein gesponnen sie auch sind, sie lösen keine seelischen Rätsel. Um so mehr, als Jago alle Schleichwege seines Gedankens, alle Niedrigkeit seines Hohns, alle seine perfiden Ratschläge in einem musikalischen parlando verrät, dessen Verdi bis dahin nicht fähig gewesen wäre. Der Weg von jenem Spottchor im „Maskenball“, der so schlagkräftig, doch ein wenig grob pointiert, zu dieser künstlerischen Umwertung kühler Nichtswürdigkeit ist weit. Aber er zeigt auch die Spuren der jahrelangen Läuterungsarbeit, die wieder in der Urkraft des Schaffenden ihre Synthese gefunden hat.

Zum ersten Male wird der ganze Apparat, mit dem zeitgenössische Charakteristik arbeitet, in Dauerbetrieb gesetzt. Von dem Augenblick an, da das Schiff mit dem Orkan ringt, Blechbläser und Geigen aufschreien und die geteilten Chöre in diesen Wettstreit der Elemente hineinrufen, bis zu Othellos Ende spürt das Orchester jeden Schritt des Dramas auf. Stets bereit, sich mit dem Volk zu farbigem Hintergrund zu paaren, stets den Worten und Ereignissen auflauernd, segnet es doch die Liebe Othellos und Desdemonas, folgt es doch geheimnisvoll dem Traum Jagos, stimmt es doch dem prächtigen Quartett zu; mit einem Wort: es vermag lebenswahr zu schildern, sich selbstherrlich zu dehnen und mühelos den Weg zur Heimat der Musik, zum Gesang, zurückzufinden. Es will nicht leitmotivisch sein, es will stets Musik aus sich heraus gebären; es durchheilt die Zwischenstufen der Chromatik, doch nur um desto überzeugter der Mutter Diatonik zu huldigen. Immer weltbürgerlich, bricht doch diese Musik nie die Brücken zur Vergangenheit ab. Die Nummer im alten Sinn, die Dramatik der Berge, Täler, Moräste, ja auch die Kadenz ist bis auf kleine Reste aufgegeben; aber ununterbrochen läuft die Entwicklungslinie. Gewiß: mit der „Aïda“-Lyrik verglichen, erreicht diese Lyrik hier nur Mittelhöhe. Kein greisenhaftes Moderato, wie mancher glauben möchte; ihn will der Eilschritt des Dramas widerlegen, das, aus neuem künstlerischen Credo geboren, alles Überpopuläre hinwegschwemmt. Der vierte Akt des „Othello“ ist die höchste Kraftprobe des alten und des neuen Verdi: jener, der Verdi knapper und glänzender Schlüsse, drängt atemlos zur Katastrophe, dieser hütet sich vor der sentimental Nummer; das Lied vom Weidenbaum steht nicht urplötzlich vor uns, es wird in der Erinnerung aufgesucht, es tropft leise hinein. Angst, Gebet, Einschlummern, Wechselrede, Mord, Selbstanklage und Selbstmord, alles jagt hintereinander her und versteht sich doch, dank der Triebkraft von Stimme und Orchester, von selbst.

Ist der Durchschnittsitaliener von 1887 dem „Othello“-komponisten dankbar? Er ehrt in ihm den Meister; verbeißt aber seinen Schmerz darüber, daß Verdi ihm, dem Gewohnheitsmenschen, abtrünnig geworden sei. Den

„Othello“ auch nur teilweise im Kopf heimzutragen, gelingt ihm nicht. Ein Orchester, das der Stimme allerorten ins Wort fällt, ist ihm nicht italienisch genug.

Und wir, wie schätzen wir ihn ein? Auch wir zählen den „Othello“ mit Bedauern zu jenen Meisterwerken, die man mehr lobt als aufführt. Denn das Zwingende kann für die Masse hier weder der Text noch die Musik noch ihr fast restloser Zusammenschluß sein; es kann nur von der Übertragung solcher Einheit auf die Darsteller ausgehen. Ein kühl überlegener Jago, ein packender Othello (der kein Dummkopf sein dürfte), eine kindlich-hingegebene Desdemona, sie alle im selbstverständlichen Besitz der Belcantostimmen und -technik, — man begreift, daß solche Kunst einer glücklichen Stunde einmal hinreißen kann. Andeutungen lassen aber nur den Kenner ahnen. Es ist der Geist der nachdenklicheren Neuzeit, der hier aus einem noch Jungen spricht. Die leidenschaftliche Persönlichkeit muß dem Objekt entgegenkommen. Und keine dithyrambische Kritik wird sie aus der Erde stampfen.

Ähnlich ist das Los des „Falstaff“. Er kam 1893. Hat der Greis einmal das Schweigen gebrochen, warum sollte er nicht wenige Jahre darauf noch einmal die Welt vor Staunen stumm machen? Über Wagner, über die Krise hinaus hat er geschaffen, ein Naturwunder. Die Handschrift ist zittrig, aber das Eherne des Geistes, die Klarheit des Blickes ist geblieben. Den unwiderstehlichen Drang, sich mitzuteilen, besitzt er nicht mehr; den verglühenden Funken muß Boito anblasen. Schon nach dem „Othello“ hat Verdi das Gefühl, ein Geheimnis preisgegeben zu haben. Jene Zeiten, da er zwischen dem ersten Kontrabaß und dem ersten Violoncell sitzend dem Erfolg entgegenbebt, ersehnt er nicht mehr. Kammermusik des Theaters könnte man nennen, was ihn jetzt erfüllt. Aber das Blut, das gar rasch in ihm kreist, leiht ihm auch ohne das anfeuernde Gesicht des Publikums das Tempo her. Dieses Tempo des „Falstaff“, diese Kraft, es in rhythmischer Mannigfaltigkeit, mit einem wohlervogenen Auf und Ab von Stimmungen zu halten, das ist das Jugendliche an ihm. Wie es sich die Eroberungen des Alters noch einmal unterwirft, den gewähltesten Geschmack walten läßt, nie Gleichmaß, Durchsichtigkeit verletzt, das ist jung und alt zugleich. Denn die entbundene Energie des Kraftmenschen und des Nurlryikers ist für die Vornehmheit frei geworden. Die risata sonora ist ein verhaltenes Lächeln. Ein ganz lockres Lachen hätte Verdi nie aufbringen können. Seit fünfzig Jahren klingen die „Merry Wives“ in ihm an. Nun, mit dem Humor des abgeklärten Greises, fühlt er sich reif für sie.

Und in der Tat — dieses Libretto ist nicht lustig. Der Opernfalstaff ist eine Karikatur; noch dazu eine, deren Martyrium sich mehr an unser Mitgefühl als an unsere Heiterkeit wendet. Verdi erschien er

anders. Haben wir aber erst unsere Sinne auf ein ruhigeres Erlebnis eingestellt, dann ziehen eitel Lust und Staunen in sie ein. Mit der Ausschaltung des Leidenschaftlichen ist jene selbstverständliche Beherrschung aller Einzelheiten im Dienste des Gesamtkunstwerks erworben, die wir Stil nennen. Mozart ist hier von einem Durchkomponierenden fortgesetzt; doch so, daß auch die gesteigerte Empfindlichkeit des Zeitalters hineingeströmt ist. Die Causerie behauptet sich als der Grund, aus dem das übrige emporwächst; hier ist sie geistreich gefärbt, dort lyrisch vertieft; und im romantischen dritten Akt wird die Nummer, die schon vorher zeitweise gedieh, liebevoller gepflegt. Sie will nicht in Eigenfarben leuchten; sie hebt sich kaum aus ihrer Umgebung heraus. Falstaffs Körperlichkeit drängt über das mißglückte Abenteuer mit so natürlichem Schwergewicht zur Themse hin, daß der Musiker und der Theatermann lachen muß, wo der Mensch unerschüttert bleibt. Jenen aufgeschwemmten Edelmann mit so sicherem Stift zu zeichnen; das Sammel- und das Einzelgeschwätz so zwanglos zu meistern; den Spuk und Scherz mit dem Zauber der Holzbläser zu beschwören, — das wäre dem Verdi von einst nicht gelungen. Und italienisch bleibt, im Sinne der Wenigen, die unerbittliche Berufung auf ein vom Stimmklang beherrschtes Ohr. Auch hier ein Sieg des Diatonischen. Der Leckerbissen wird — das Bild mag durch die musikalische Komödie gerechtfertigt sein — dem Feinschmecker nur als würzende Zukost gereicht. Das C-dur Gefühl weicht nicht bis zur magistralen Fuge. Trotz jener Edelharmonik, die den Mitternachtsglockenschlägen einen neuen, geheimen Sinn gibt.

Die „Lustigen Weiber von Windsor“ jenes Nicolai, der das „Nabucco“-Textbuch ablehnte, scheinen damit im Werte gesunken. Aber sie leben, ja leben glücklich unter dem Schutz des Bürgertums, das in ihrer vielfach zusammengesetzten Nummer selig ist. Ich will sie nicht verachten; nur darauf hindeuten, daß bei gleicher textlicher Grundlage bürgerliche Zähigkeit am Guten, Alten festhält. So ist „Falstaff“ mit seinem gedämpften Ton für den Kampf ums Bühnendasein noch weniger gerüstet als „Othello“.

\* \* \*

Der Meister heiliger Musik ist mehr als ein Intermezzo. In wenigen Beispielen zusammengefaßt, bezeugt sie eine mit der dramatischen gleichlaufende Entwicklung. Wie Natur die Kultur langsam und schrittweise einsaugt, bröckelt von dem Kindesglauben manches ab. Aber die Umfassungsmauern, die den Blick ins Freie nicht trüben, stehen noch; wie die Kindlichkeit nie zerstört würde. Einst floß Verdi's Religion in seine Oper. Nun, mit deren Vermenschlichung und Vergeistigung, flüchtet sie abseits und baut sich ein eigen Haus. Der höchste Trost des Einsamen, des Greises.

Das Requiem, das ihm die Liebe zu dem abgeschiedenen Manzoni



1873 diktiert, hatte in jene Generalpause Bresche gelegt. Es verleugnet seine Aïda-Nähe nicht, ist Palestrina ferner. Das Opernhafte, ins Innerliche, Mystische gewandt, schimmert doch allenthalben durch. Die Solostimme ist wirksamste Sprecherin des Gefühls; im Dies irae jagt das Blut des Dramatikers; überall sonst sucht es sich zu beruhigen. Aber der Lyriker schweigt nicht. Und selbst die Schlußfuge hat nichts Asketisches; sie drängt zu machtvollem Ausströmen der Melodie, zur Wirkung hin. Die blieb dem Requiem nirgends versagt. Die Kirche, in der es 1874 zuerst erklang — es war die von San Marco in Mailand — hat es seinem Wesen nach zu meiden. Hat Verdi selbst nicht zugestimmt? In Wien weckt das Werk helle Begeisterung; der Meister schreibt glücklich an einen Freund, das Offertorium und das Agnus Dei seien wiederholt worden. Der Liebhaber der Operndacapos ist nicht spröde. Die Quattro pezzi sacri: Ave Maria, Stabat mater, Laudi alla Vergine Maria, Te Deum, in Paris 1898 aufgeführt, zeigen die Weltlichkeit weit mehr gebändigt. Aber auch hier ein Aufkochen des Blutes, wie im Te Deum; der Asket will die verfeinerte, verzweigte Empfindung des Dramatikers vom Beiwerk lösen, überträgt die gewachsene Harmonik ins Vokale, bürdet sich im Ave Maria die Last der Scala enigmatica auf, stutzt nicht bei Quinten- und Oktavenfortschreitungen. Viel Mühsal am Wege. Aber der Wahrheits- und der Schönheitssucher finden sich im Lyrischen, im Melodischen. Man fragte, ob Dante's schöne, klingende Paradiso-Strophen nach Verdi's Musik verlangten. Ihm ist sie Bedürfnis, Glaubensbekenntnis.

\*       \*       \*

Verdi ist nun bis zur großen Abrechnung mit Wagner gediehen. Vor zehn Jahren noch wäre sie eine Notwendigkeit gewesen. Heut schrumpft sie zu einem freundlichen Ausgleich zwischen Ebenbürtigen zusammen.

Das gläubige, bildungsdurstige Naturkind lauscht dem Propheten in eigener Sache, weil es in ihm die staunenswerte Zusammenfassung einer Zeitkultur wittert; die Läuterungsarbeit, in Verdi's künstlerischem Gewissen keimend, wird beschleunigt. Die Feder entsagt der Eilfertigkeit. Das ist viel, sehr viel. Wie weit das individuelle Vervollkommnungsbedürfnis in weniger kritischen Zeiten gelangt wäre, wissen wir nicht. Nur das eine wissen wir, daß dieser Uritaliener nach sorgsamer Selbstprüfung doch die eiserne Kraft besaß, sich und sein Volk gegenüber Fremdem zu betonen, nur das Allgemeingültige einzusaugen, alles Ungeeignete abzustoßen. Was eine Welt bis zu völliger Denkfähigkeit knechtete, konnte ihn nicht schwächen, nur empfortragen.

Wir stehen bei einer Wagner-Revision. Sie wird uns erleichtert, wenn wir den Kontrast der beiden Erscheinungen ins Licht rücken. Ja, wir dringen so bis zum Herzen der Bühnenmusik.

Ewige Klage: ausländische, meist italienische Einfuhr deckt den Bedarf des deutschen Opernspielplans. In der Vergangenheit sind ganze Bühnen dem Italianismo geweiht; in der Gegenwart jammern die musikalischen Führer über Vernachlässigung, können aber den Opernhunger des Volkes nicht stillen. Dieses leidet unter der Theaterfremdheit des deutschen Musikers, die nur von seltenen und nicht immer reinrassigen Gliedern der Zunft überwunden wird. Wer unter den Musikern vermag die Realitäten der Musikbühne zu erkennen? Wer wirft den Ballast des Denkens fort, um diese mit der Erbsünde des Unwahrhaftigen beschwerte, aber volkstümlichste Mischkunst in ihrem Wesen zu pflegen? Die Denkenden wehren sich gegen die Erbsünde, die Unbedenklichen entehren sich in elenden Kompromissen. Man möchte so gern das Geheimnis der Wirkung entschleiern. Sie ist zusammengesetzt wie der Organismus der Oper. Nur da, wo keiner der Faktoren dieser Mischwirkung versagt, kann die treibende Kraft einer mehr oder minder musikalischen Regie den Erfolg bekräftigen, sonst wird auch dieses höchst verfeinerte Ersatzmittel ihn nicht herbeizwingen können. Die Mischwirkung aber, nur mit verschiedenen starken Komponenten, bis zum Triumph über die Hörenden und Schauenden zu steigern, ist Verdi und Wagner geglückt.

Und doch konnte der eine zum anderen nicht kommen. Verdi mag Wagner die Weite des Gesichtskreises, die Überwältigung eines Volkes von Gebildeten, den Schriftstellerruhm einen Augenblick neiden. Im nächsten schon wirft er ihm bei aller Schätzung des Kunstwerks vor, er habe Musik auf Theorien gebaut. Sein Wirklichkeitssinn rüttelt nicht an der Begrenztheit der Oper, läßt sich von ihrer Erbsünde nicht zur Phantastik verführen; er zielt leidenschaftlich ohne hemmende Zwischenglieder auf die Sinne des Theaterbesuchers. Im Volkstum wurzelnd, dem Volkstum dienend, kann er sich doch so nie in den Nebel des Mythologischen, des Übermenschlichen verirren. Sein Bühneninstinkt und sein Musikerblut mögen ihn zweimal in eine Sackgasse treiben, beim dritten Anhieb bleibt er Sieger. Der Sechziger noch begnügt sich in „Aïda“ mit der annähernden Wahrheit und verteidigt sie mit der ganzen Schlagkraft einer geklärten Jugend. Wagners gedehnte Szene, gegen die sich die Bühne aufzulehnen beginnt, wird nicht nur von Verdi's Wirklichkeitssinn verurteilt. Wie dieser zur Spannung drängt und alle Überspannung vermeidet, so spricht auch im Musiker der bon sens das entscheidende Wort. Sein Musikzentrum ist nicht das wagnersche; es ist überhaupt mehr Zentrum als dieses. Von gesündester Sinnlichkeit, braucht er nicht aufpeitschenden Nervenreiz noch entlehene Stimmung, um zu erfinden. Aus dem Geschehnis springt ihm ungerufen das Klangbild hervor, der seelischen Verfeinerung harrend, die zuerst nicht einmal gesucht wird. Den Umweg über die Sprache kennt er nicht, auch dann nicht, wenn zuletzt unter dem Zwang des Geistes die Formen sich dehnen,

sich lösen. Die sangbaren Intervalle im Spiel des rhythmischen Wechsels sind sein Reich. Der Musiker jubelt, wenn sie sich kunst- und sinnvoll zur Mehrstimmigkeit fügen. Er jubelt, während Wagner im Solde der Wahrheit Enthaltensamkeit übt, das endlose Selbst- und Zwiegespräch zur Stilregel erhebt und nur ausnahmsweise, wie in einem Schwächeanfall, der vielfachen Schönheit opfert. Er kann verzichten, weil der Ton des Orchesters ihm sinnvoller zu reden scheint. Wie oft auch Wagner den Gesang als die Quelle der Tonkunst rühmt, der Stimmungsmensch und -musiker, der Denker, der jeden Schritt überwacht, der Dramatiker ziehen ihn schwerblütig nach dem Orchester. Dort thront die Phantasie, die verzweigterem Anreiz gehorcht. Von dort aus steigt der Geist der Dichtung glutfarbig auf, wird der Geist der Ermüdung krampfhaft beschworen. Mit diesem einzigen Orchester wird die Welt bezwungen. Aber die Krücke des Leitmotivs, die einer verarmenden Phantasie gereicht wird, vielmehr dieses pedantisch-phantastisch aufeinander getürmte große System von Krücken lehnt Verdi's aus anderer Quelle gespeistes Musikertum lächelnd ab. Lieber einen Abstrich von der sogenannten Wahrheit, lieber ein bezeichnendes Nurstreifen des Charakters als solch schwer atmendes Hinaufklettern zu einer Höhe, von der wir jederzeit abstürzen können. Oder wären wirklich Siegfrieds und Violettas Schwanensang im Sinne der Bühnenwahrheit einander fern? So können auch Verdi's Rezitativ und Deklamation selbst hart an der Wagner-Grenze nie in den Sprachgesang münden, der dem Empfindenen wie dem Nüchternen gilt, in Öde und Sand gerät und allmählich das Unartikulierte geboren hat. Verdi's Orchester wird — es ist wahr — folgerichtig nie den Status meisterlicher Selbstverständlichkeit übersteigen, wird nie durch Auffallendes zur Nachahmung reizen; es ist prunklos, bescheiden, wie der Mensch war. Wie seltsam, daß solche Prunklosigkeit und Echtheit eines zur Kultur emporgestiegenen Naturkindes im Augenblick der Erinnerungsfeier die durch rastlosen Überreiz erschöpften Sinne zu kühlen bestimmt ist! Also waltet die Rächerin Zeit. Und doch kann eben nur die Ungerechtigkeit einer Stunde der Erschöpfung den einen gegen den anderen ausspielen. Selbst wenn Verdi's Bühnenwirklichkeitssinn den Blick auf die stelzbeinige Künstlichkeit mancher Wagnerschen Szene lenkt, im Wagner-Werk, soweit es Menschen faßt, steht zunächst noch mehr als ein Denkmal des deutschen Idealismus, der sich das Drama über Hemmnisse hinweg erobert; steckt noch ein unzerstörbarer Kern, eine an Festtagen des Gefühls hinreißende Kraft. Ruinen liegen genug am Wege der Oper, und gerade der Oper. Das Lebenskräftige aber zu erhalten und zu entwickeln, tut not.

Ist nun Verdi entwicklungsfähig? Zuweilen ist auf den „Falstaff“ als möglichen Ausgangspunkt einer neuen und verfeinerten italienischen Oper gedeutet worden. Aber nicht rein zufällig sind schon Zeitgenossen

und Nachfolger abgebogen. Wenn Puccini zwischen Italien und Frankreich Fäden knüpft, sparsam leitmotivisch wird und doch der Kraßheit aus Überzeugung dient, so liegt in der Tat in dem Werk des größten Könners unter den Veristen eine allzu zersplitterte Miniaturmischkunst vor. Und der weltbürgerliche Italiener Verdi, auf die Nachahmer Bizets und Wagners unter den maestriweisend, klagt: „Es fehlt völlig an Patriotismus in der italienischen Musik.“

Das neue Italien, von Verdi selbst musikalisch vorgeahnt, nimmt anders als das frühere am Wettstreit der Völker teil. Es will nur zeitgemäß und nur weltbürgerlich sein. Es ist im Begriff, die Bürde der historischen Vergangenheit abzuschütteln und, auf neue Werte gestützt, finanzkräftig zu werden. Stück um Stück werden Symbole des Einst zerstört. Städte streifen ihr Eigenstes ab, und nur abseits vom großen Menschenstrom können sich die Ideale des rückblickenden Träumers noch verankern. Handel und Technik drängen unweigerlich vorwärts und treten Widerstände nieder. Längst schon, in den Zeiten wirtschaftlichen Schlummers, hat Italien die Sendboten des Volkes, seine Sänger und Sängerinnen, die einst scharenweis im Lande wuchsen, aus künstlerischen Gründen sich vermindern sehen; dann, immer wenig begeisterungs- und darum immer weniger aufopferungsfähig, sie als Merkwürdigkeiten an die staunende Umwelt abgeben; und müde, verwöhnt, fremd kehrt das Kind des Landes als Gast heim. Milano, nicht umsonst „capitale morale“ Italiens genannt, ist auch sein Kopf, ist Gradmesser seines Aufstieges; im Scala-theater hat noch jede Richtung ihr Echo gefunden. Von dort aus schreitet auch jetzt unsentimentales Weltbürgertum vorwärts. Noch trennt, wie immer, die Kunst dieses denkenden Kopfes und die des trägeren Rumpfes eine Kluft. Mailand ist über den letzten Richard Wagner schon beim jüngsten Richard Strauß angelangt, während weiter unten noch Neuerungssüchtige im „Lohengrin“ selig fortdämmern. Doch der Kurs ist gegeben. Man steuert längst von der alten Melodie ab, wie man der wirtschaftlich hemmenden Vergangenheit entsagt hat. Man ist europäisch.

An der Schwelle dieses neuen Italiens, das ihm noch Kränze winden kann, mit einem kurzen Blick ins zwanzigste Jahrhundert, steht Giuseppe Verdi: Italiener und Weltbürger.

---

# VERDI UND SHAKESPEARE

(MACBETH — BRIEFE ÜBER KÖNIG LEAR — OTHELLO — FALSTAFF)

VON EDGAR ISTEL IN BERLIN-WILMERSDORF

---

„Vi pare che la mia fisionomia sia quella d'un tedesco? Vi pare che sotto questo sole e questo cielo io avrei potuto scrivere il Tristano o la Trilogia? Siamo italiani, per Dio! in tutto, anche nella musica!“

(Sie halten meine Physiognomie für die eines Deutschen? Sie glauben, unter dieser Sonne und diesem Himmel hätte ich den „Tristan“ oder die Trilogie schreiben können? Italiener sind wir, bei Gott, in allem, auch in der Musik!)

Verdi zu Monaldi

Shakespeare's Theater, nach des jungen Goethe Ausspruch „ein schöner Raritätenkasten, in dem die Geschichte der Welt vor unseren Augen an dem unsichtbaren Faden der Zeit vorbeiwällt“, hat zu allen Zeiten die Phantasie der Musiker lebhaft erregt und zur Nachgestaltung in Tönen gereizt. Unbekannt mit Lessings wundervollem Wort: „Shakespeare will studiert, nicht geplündert sein“, stürzte sich die Menge der Komponisten in Gefolgschaft meist sehr zweifelhafter Textdichter auf Shakespeare's Erbe, wie die hungrigen Raben auf das Aas, um hier an scheinbar herrenlosem Gut sich zu sättigen. Doch des großen Briten gewaltiger Geist triumphtierte fast stets über diese Allzugierigen, und herrlich wie am ersten Tag blieben die hohen Schöpfungen seines Geistes, während die meisten Shakespeare-Opern bald schon der Vergessenheit anheimfielen. Eine einzige rühmliche Ausnahme unter den vielzuvielen, die sich an Shakespeare vergriffen, bildet Felix Mendelssohn Bartholdy, der, ohne Shakespeare's Wort anzutasten, mit seiner kongenialen „Sommernachtstraum“-Musik ein Kunstwerk schuf, das sich so harmonisch dem Dichterwerk eingliedert, daß wir uns eine Aufführung des herrlichen Märchens ohne Mendelssohns Töne gar nicht mehr zu denken vermögen. Überhaupt zeigten die deutschen Komponisten — wenigstens die bedeutenderen — mehr Respekt vor Shakespeare als die romanischen. So üble Verballhornungen wie Rossini's „Othello“, Bellini's und Gounod's „Romeo und Julie“, A. Thomas' „Hamlet“ hat man in Deutschland nicht versucht, und, von Goldmarks kurzlebigen „Wintermärchen“ abgesehen, hat sich an den tragischen Shakespeare-Stoffen kaum ein deutscher Komponist von Namen und Rang vergriffen. Daß sich der junge Richard Wagner aus dem ernstesten „Maß für Maß“ sein übermütiges „Liebesverbot“ zurechtzimmerne, mag nur als Kuriosität noch interessieren. In Wirklichkeit hat Wagner von Shakespeare nur den Stoff in ganz allgemeiner Weise entlehnt und

etwas, das kaum noch an Shakespeare erinnert, daraus gemacht.<sup>1)</sup> Glücklicher als mit den ernsten Stoffen waren die Komponisten mit Shakespeare's Lustspielen: Nicolais auf ein zum größten Teile sehr geschicktes Textbuch komponierte „Lustige Weiber“ (Text von Mosenthal unter Mitwirkung Nicolais), Hermann Goetz' „Der Widerspenstigen Zähmung“ auf ein die rohe Shakespeare'sche Jugendposse veredelndes ausgezeichnetes Buch von J. V. Widmann komponiert, haben die gleichnamigen Lustspiele Shakespeare's fast ganz von der Bühne verdrängt, was allerdings im Hinblick auf die prächtigen „Lustigen Weiber“ Shakespeare's sehr zu bedauern ist. Auch Berlioz hat mit seiner komischen Oper „Benedikt und Beatrice“ (nach „Viel Lärm um nichts“) eine recht glückliche Hand gehabt, obwohl sein Textbuch durchaus keine ideale Umgestaltung des englischen Lustspieles darstellt. Das Wesentliche jedoch ist und bleibt, daß diese drei Tondichter wirklich ein Stück heiteren Shakespeare'schen Geistes in Musik zu bannen verstanden, während die bereits genannten Komponisten tragischer Opern Shakespeare entweder verwässerten oder versüßlichten. Ganz merkwürdig, einzigartig steht es dagegen um Verdi, den größten italienischen Musikdramatiker des 19. Jahrhunderts, den einzigen ebenbürtigen Rivalen Wagners, um jenen seltsamen Mann, der nach manchen Irrwegen noch als hochbetagter Greis gerade an der Hand des einst von ihm selbst opernhaft mißhandelten Shakespeare einen neuen tragischen und komischen Stil erfinden sollte, dessen Wirkung auf die Zukunft der lyrischen Bühne vielleicht stärker sein wird als die der Wagner-Nachfolge.

Als Verdi zum ersten Male im Jahre 1847 sich an Shakespeare's „Macbeth“ heranwagte, war ihm, wie allen Italienern seiner Zeit, der Geist des großen Briten noch fremd, und ihn reizte wahrscheinlich nur die schauerliche Moritat mit ihren für die Musik oft sehr günstigen Nachtszenen. Unmittelbar nach Beendigung des „Macbeth“, dessen Buch von Piave, dem Dichter des „Rigoletto“ herrührte, schlug ihm der Schillerübersetzer Maffei den Stoff des „König Lear“ für eine Oper vor, doch Verdi lehnte ab mit den Worten: „Wo keine Liebe ist, kann auch keine Musik sein.“<sup>2)</sup> Doch Verdi blieb nicht bei dieser Ablehnung, im Gegenteil, der Stoff zog ihn so mächtig an, daß er ihn nicht nur dem Dichter Cammarano, der den „Troubadour“ für ihn schrieb, noch kurz vor dessen Tode, sondern später im Jahre 1853 nochmals dem Venezianer Dichter Antonio Somma vorschlug, wobei er bekannte, er ziehe Shakespeare allen Dramatikern vor, selbst die alten Griechen nicht ausgenommen. Dies läßt bereits auf eine vertraute Bekanntschaft mit dem großen Briten schließen,

<sup>1)</sup> Vgl. meine ausführliche Studie über das „Liebesverbot“ („Die Musik“, VIII. Jahrgang, Heft 19).

<sup>2)</sup> Von Monaldi in seiner Verdi-Biographie, 9. Kapitel, erzählt.

und in der Tat, die Bemerkungen Verdi's in der sich über drei Jahre hinziehenden Korrespondenz mit Somma, die ich hier zum ersten Male deutsch veröffentliche, zeigen zum allergrößten Teile ein feineres Verständnis, wenngleich nicht zu verkennen ist, daß auch hier in vieler Hinsicht noch Shakespeare zugunsten einer italienisch-effektvollen Oper einfach vergewaltigt wird. Daß sich die Shakespeare'sche Tragödie diese Prokrustesbehandlung nicht recht gefallen ließ, sah Verdi zu guter Letzt ein, und so blieb es nach den eifrigsten Bemühungen um das Textbuch endgültig dabei, daß Verdi die Musik dazu nicht ausarbeitete. Erst über ein Menschenalter später kam der 70jährige, inzwischen aufs feinste kultivierte Meister auf seine alte Liebe Shakespeare zurück, und er hatte das große Glück, in Arrigo Boito einen Mann zu finden, der die Erfordernisse des Komponisten mit größter Pietät gegen den Dichter zu vereinen wußte. Aus dem brutalen Vergewaltiger Shakespeare's wurde Verdi so im höchsten Alter noch dessen Diener: nicht mehr die absolute „Wirklichkeit“ der Musik, der krasse Theatereffekt um jeden Preis, sondern die psychologische Ausdeutung der poetischen Situation waren ihm nun, ganz im Sinne Wagners, aber ohne diesen irgendwie äußerlich nachzuahmen, die Hauptsache. Und so wurde denn seinem Jugendtraum, daß er im Zeichen Shakespeare's siegen werde, eine herrliche Erfüllung im Alter zuteil. „Othello“ und „Falstaff“, unsterbliche Meisterwerke, sie bilden mit „Aïda“, „Rigoletto“, „Trovatore“, „Traviata“ und „Maskenball“ die Kette jener Opern, die den Namen Verdi's über den Erdball trugen, und wenn von den älteren Werken schon manches verblaßt und abgebröckelt sein wird, „Othello“ und „Falstaff“ allein werden den Namen Verdi durch die Jahrhunderte geleiten.

In welchem Geiste aber der alte Verdi diese Werke schuf, möge ein charakteristischer, von Italo Pizzi (Ricordi Verdiani) überlieferter Ausspruch des Meisters zeigen: „Shakespeare analysierte die menschliche Seele so scharf und drang so tief in sie ein, daß das, was er seine Personen sagen läßt, offenbar gerade menschliche Gewohnheit ist, daß es wahr ist, und daß manches so wirklich sein müsse.“ Er stellte ihn außerdem, wie Pizzi berichtet, in Gegensatz zu dem übertriebenen Victor Hugo — dessen „Le roi s'amuse“ Verdi zu „Rigoletto“ benutzt hatte — und dem zu sehr idealisierenden Schiller, dessen „Räuber“, „Kabale und Liebe“, „Fiesco“, „Don Carlos“, „Jungfrau von Orleans“ Verdi in ziemlich erfolglos gebliebenen Opern verarbeitet hatte.

Gewiß, Verdi blieb in alledem, auch in „Othello“ und „Falstaff“, er selbst, ein echter Italiener, und doch, die starke Wendung zum deutsch-französischen Musikdrama-Ideal, das allezeit dem italienischen Schwelgen in schöner Melodie und krassen Situationen stark entgegengesetzt war, ist nicht zu verkennen. Waren „Othello“ und „Falstaff“ auch zunächst bei

ihren italienischen Uraufführungen große Erfolge, so hielten diese Erfolge doch nicht genügend an; heimisch wurde „Othello“ ausschließlich in Deutschland, wo dem „Falstaff“ immer noch in Nicolais „Lustigen Weibern“ ein fast unüberwindlicher Rivale im Wege steht, merkwürdigerweise wohl gerade deshalb, weil die sinnlich-italienische Art des in Italien gebildeten jungen deutschen Nicolai unserem Opernpublicum mehr zusagt als der destillierte Humor des durch germanische Schule hindurchgegangenen alten Italieners Verdi, — eine seltsame Erscheinung der Kunstgeschichte. Um einen Vergleich zu gebrauchen: bei Nicolai sprühender Champagner, bei Verdi milder abgelagerter alter Wein. Wie sich das italienische Volk indes mit dem alten Verdi, dem Meister des „Othello“ und „Falstaff“ abfand, dafür ist nichts charakteristischer als des Marchese Monaldi Bemerkung am Schluß seiner Verdibiographie: „Für die Geschichte bleibt der Musiker des ‚Othello‘ und des ‚Falstaff‘ groß, ja größer noch, als er in der Vergangenheit gewesen; aber für die Volksüberlieferung endet Giuseppe Verdi mit der ‚Aïda‘“. Das heißt mit anderen Worten ganz richtig, daß die Physiognomie des Lombarden Verdi zuletzt doch noch ein „ultramontanes“ Gesicht angenommen hatte. „Ultramontan“ sind nämlich für den Italiener die — Deutschen.

## I.

### „Macbeth“

Selbst die begeistertsten Biographen Verdi's sind sich darüber einig, daß die Oper „Macbeth“ keine der hervorragenden Schöpfungen Verdi's ist, und insbesondere wird das von Piave herrührende Textbuch durchweg einer abfälligen Kritik unterzogen. Ich vermag in diese Verdammung nicht unbedingt einzustimmen und finde rein vom Standpunkt der theatralischen Wirksamkeit aus das allerdings etwas einfarbig düstere Textbuch nicht gar so übel zusammengestellt. An Shakespeare's fein psychologische Motivierungen darf man dabei allerdings nicht denken; aber sollte eine Zeit, die die unglaublichsten Verballhornungen von Meisterwerken der Weltliteratur im Kino duldet, gar so strenge ins Gericht gehen mit dem jungen Verdi und seinem Textfabrikanten, die sich aus all den blutigen Greueln der Tragödie ein Spektakelstück für ihr Publikum zurechtzimmerten? Das Verhältnis des Verdi'schen Textbuches zu Shakespeare's Meisterwerk eingehend darzulegen, verlohnt sich kaum der Mühe. Ich beschränke mich also auf einen allgemeinen Überblick darüber, welche Szenen Piave benutzte, und wie er die reiche Shakespeare'sche Handlung auf wenige Momente zusammendrängte. Aus den fünf Akten des Briten sind hier vier geworden, und zwar derart, daß im großen ganzen der erste Akt der Oper den beiden ersten Akten Shakespeare's entspricht, der zweite



Akt dem dritten des Dichters, der dritte einem Teil des vierten, der vierte dem vierten und fünften Shakespeare's. Die Hauptpersonen des Dichters sind beibehalten. Gestrichen sind lediglich Nebenpersonen, wie der zweite Sohn des Königs Duncan, weiter eine Reihe schottischer Edelleute, Macduff's Frau und Sohn usw.

Der erste Akt zerfällt in zwei Abteilungen: Zunächst freies Feld mit Hexenszenen sowie Macbeth's und Banco's Duett, dann Verwandlung in Macbeth's Schloß, Lady Macbeth zunächst allein, weiter Ankunft der Gäste, große Szene zwischen Macbeth und seiner Frau (Beschluß, den König zu ermorden) und schließlich Finale, Entdeckung des Mordes mit großem Sextett: Lady, deren Dame, Macduff, Malcolm, Macbeth, Banco und Chor (Piave läßt Banco statt Lenox den Mord entdecken). Der zweite Akt hat drei Abteilungen: Zunächst beschließen Macbeth und seine Frau Banco's Tod, dann verwandelt sich die Szene in den Park, wo der Chor der Mörder auftritt, um Banco zu ermorden, und schließlich spielt der Akt wieder in Macbeth's Schlosse, — zweites Finale, welches das berühmte Gastmahl, mit Banco's Erscheinen als Geist enthält. Der dritte Akt spielt lediglich in einer Höhle, wo Hexen und Geister ihr tolles Wesen treiben und schließlich sich sogar Lady Macbeth einfindet, um mit ihrem Mann ein Duett zu singen (!). Der vierte Akt hat wiederum drei Abteilungen: Zunächst wüste Gegend an der Grenze Englands und Schottlands, in der Ferne das Schloß Birnam. Ein Chor schottischer Flüchtlinge beklagt das unterdrückte Vaterland. Soloszene Macduff's, Malcolm mit Soldaten kommt hinzu, Duett Malcolm's und Macduff's. Dann Saal in Macbeth's Schloß, Nachtwandelszene der Lady, dann Macbeth allein. Überleitungsmusik zum Schlachtfeld, Schlacht und schließlich Siegeschor. Man sieht, es waren die größten Effektstellen, die den Textdichter reizten. Verdi selbst hingegen konzentrierte sein Interesse auf einige wenige Szenen, in denen sich denn auch eigenartige und merkwürdige Geniezüge finden, während der Rest der Partitur sich kaum über den Durchschnitt des im Jahre 1846 üblich gewesenen Opernmusizierens erhebt. Der Einfluß des Meyerbeer'schen „Robert der Teufel“, dessen Erfolg Verdi reizte, auch einmal einen Ausflug ins Schauerliche zu wagen, ist unverkennbar, und der Geist der Partitur läßt sich wohl am ehesten mit Victor Hugo'scher Romantik bezeichnen. Insbesondere der Hexentanz und die große Erscheinungsszene im dritten Akt sind unleugbare Kopien Meyerbeer'scher Schauerromantik, einer Art von Romantik, die, etwa gegen Marschners „Vampyr“ und Wagners „Fliegenden Holländer“ gehalten, uns heute als durchaus unecht erscheinen muß, wenn gleichwohl Verdi damals wirklich so empfunden haben mag. Immerhin war sich Verdi darüber klar, welche außerordentlichen Schwierigkeiten der Stoff ihm darbot, und er hätte gerne mehr Zeit und Sorgfalt auf die Komposition verwandt, wie

er auch seinen Freunden, vor allem Maffei, mitteilte. Aber er konnte nicht mehr zurück, die Proben waren schon seit langer Zeit im Gange, die Oper angekündigt, und Verdi mußte um jeden Preis mit der Partitur fertig werden. Tatsächlich wird berichtet, daß Verdi damals außerordentlich nervös, unruhig und launisch war; nichtsdestoweniger aber verwendete er viel Sorgfalt auf die Proben. Eine anschauliche Schilderung jener Vorgänge verdanken wir der Sängerin Nini Barbieri, die von Verdi selbst für die Partie der Lady ausgewählt worden war. Sie erzählt:

„Die Klavier- und Orchesterproben beliefen sich auf mehr als 100, da Verdi sich nie mit der Ausführung zufrieden zeigte und eine bessere Wiedergabe von den Künstlern verlangte, die teils wegen dieser seiner übertriebenen Anforderung, teils wegen des ihm eigenen verschlossenen und schweigsamen Charakters keine sonderliche Sympathie für ihn hegten. Morgens und abends richteten sich im Probesaal und auf der Bühne, sobald der Meister sich zur Probe einstellte, alle Augen auf ihn, um aus seinem Gesichtsausdruck abzulesen, ob es was Neues gäbe. Kam er lächelnd heran, so war es so gut wie gewiß, daß er an diesem Tage eine Zusatzprobe begehrte. Ich erinnere mich, daß zwei Stellen die Kulminationspunkte der Oper waren: die Szene des Nachtwandels und mein Duett mit dem Bariton (Macbeth). Es klingt kaum glaublich, aber es ist Tatsache, daß die Szene des Nachtwandels allein drei Monate des Studiums in Anspruch nahm. Drei Monate suchte ich morgens und abends jemanden nachzuahmen, der im Schlafe spricht, der, wie mir der Meister sagte, Worte hervorbringt, gewissermaßen, ohne die Lippen zu bewegen, die übrigen Teile des Gesichts unbeweglich, die Augen geschlossen . . . Es war das etwas zum Verrücktwerden! . . . Und das Duett mit dem Bariton, das beginnt: ‚Fatal, mia donna, un murmure‘ wurde, so unglaublich es klingt, 150 mal probiert, damit es, wie Verdi sagte, dahin gelange, daß es mehr wie gesprochen als gesungen klänge. Nun, das ging vorüber. Am Abend der Generalprobe verlangte Verdi vor vollem Hause auch noch, daß die Künstler das Kostüm anlegen sollten,<sup>1)</sup> und wenn er sich auf etwas versteifte, so gab es keinen Widerspruch! Wir waren endlich alle angekleidet und bereit, das Orchester in Ordnung und die Sachen auf der Bühne, als Verdi, nachdem er mir und Varese einen Wink gegeben, uns hinter die Kulissen rief und sagte, wir möchten ihm den Gefallen erzeigen und uns mit ihm in den Probesaal begeben, um nochmals dieses gottverfluchte Duett zu probieren . . .“

„Man mußte dem Tyrannen mit Gewalt gehorchen. Ich erinnere mich auch noch der wütenden Blicke, die Varese ihm hinter der Bühne zuwarf, als er in den Probesaal trat, die Hand am Degen, als habe er vor, Verdi niederzustoßen, wie er später den König Duncan niederstoßen mußte. Trotzdem resignierte schließlich auch er sich, und die 151. Probe fand statt, während das Publikum ungeduldig im Parterre hin und her tobte. Wer nun aber sagte, dieses Duett habe Begeisterung hervorgerufen, würde gar nichts sagen: es war etwas Unglaubliches, Neues, etwas, was noch nie erlebt worden war. Überall, wo ich noch in Macbeth gesungen habe, und regelmäßig an allen Abenden während der Stagione der Pergola<sup>2)</sup> mußte ich dieses Duett wiederholen, zwei-, drei- und sogar viermal. An einem Abend mußten mir uns sogar zu fünf Wiederholungen entschließen!“

<sup>1)</sup> Im Gegensatz zu unseren Bühnen hat man die italienischen Opernsänger niemals dazu bringen können, die Generalprobe im Kostüm zu singen.

<sup>2)</sup> In diesem Florentiner Theater hat im März 1847 die Uraufführung des „Macbeth“ stattgefunden.

„Am Abend der ersten Vorstellung werde ich nicht vergessen, wie Verdi mich vor der Szene des Nachtwandels, die eine der letzten der Oper ist, unruhig umkreiste, ohne ein Wort zu sprechen; man merkte sehr wohl, daß der Erfolg, der schon sehr groß war, ihm als definitiv erst nach dieser Szene erscheinen würde. — Die Blätter jener Zeit mögen sagen, ob ich den dramatischen und musikalischen Gedanken des großen Meisters richtig wiedergegeben habe. Ich weiß nur eines: daß ich, als sich das Tosen des Beifalls kaum gelegt hatte und ich noch ganz zitternd und keines Wortes mächtig in mein Ankleidezimmer getreten war, die Tür sich öffnen und — ich war schon halb ausgekleidet — Verdi eintreten sah, mit den Händen gestikulierend und die Lippen bewegend, als ob er eine Rede halten wollte; aber es gelang ihm nicht, auch nur ein einziges Wort hervorzubringen. Ich lachte und weinte und sprach gleichfalls kein Wort, aber den Meister ansehend, gewahrte ich, daß auch er rote Augen hatte . . . Wir drückten uns die Hände fest und innig, und dann stürzte er davon. — Diese Szene aufrichtiger Erregung entschädigte mich reichlich für so viele Monate unausgesetzter Arbeit und beständiger Aufregung.“

Es beweist nicht nur Verdi's klare Einsicht in das Wesen seiner Oper, sondern auch den guten Geschmack des Florentiner Publikums, daß gerade das Duett aus dem ersten Akte und die Nachtwandelszene aus dem letzten solch außerordentlichen Erfolg schon bei der ersten Aufführung erzielten. Tatsächlich sind diese beiden Szenen die Glanzpunkte der Partitur, die einzigen beiden Szenen, die durchweg die geniale Begabung Verdi's zeigen und auch heute noch einer starken Wirkung fähig wären. Schon A. Basevi, der im Jahre 1859 zu Florenz ein sehr gescheites Buch erscheinen ließ (*Studio sulle opere di G. Verdi*), das leider nur bis zur Oper „Aroldo“ reicht und für die späteren Werke Verdi's nicht fortgesetzt wurde, hat dieses Stück „il pezzo culminante“ (den Kulminationspunkt) der Oper genannt.

Da mir leider die Partitur nicht vorliegt, der Klavierauszug aber nur ein sehr unvollkommenes Bild bietet, möchte ich einige Sätze Basevi's über diese Szene wiedergeben:

„Zur magischen Wirkung des Ganzen trägt nicht nur die Melodie bei, sondern auch die zwar einfache, aber wirkungsvolle Instrumentation. Die zweiten Violinen mit Dämpfern vollbringen eine Art Murmeln, während die ersten Violinen und das Englisch-Horn dem Gesang *pianissimo* folgen. Dann schließen sich andere Instrumente an, immer mit magischer Wirkung. Verdi hatte in dieser Oper viel Vorteil gezogen von der Kombination der Holzbläser, die etwas Phantastisches hat oder besser gesagt, sich dem Phantastischen anschließt, wie Weber und Meyerbeer usw. bewiesen.“

Auch in der Nachtwandel-Szene hebt Basevi die eigenartige Verwendung des Englisch-Horns hervor, eines Instruments, von dem übereifrige Wagnerianer gern behaupten, Wagner habe es erst für die moderne Instrumentation entdeckt, während romanische Meister es schon weit früher ausdrucksvoll verwendet haben. Trotz dieser beiden genialen Szenen hielt sich die Oper nicht lange auf den Theatern. Auch die Umarbeitung des Textes, die die Librettisten Nuitter und Beaumont für die am 21. April 1865 stattgehabte Pariser Aufführung vornahmen, und die musikalischen Retouchen,

zu denen sich Verdi damals verstand, haben das Schicksal der Oper nicht wenden können. Im Handel ist gegenwärtig nur noch der Klavier-Auszug der Pariser Fassung (mit italienischem Text) zu haben, während für Aufführungen (die allerdings außerhalb des Jubiläumsjahres kaum mehr stattfinden dürften) der Verleger Ricordi die Partitur in beiden Bearbeitungen vorrätig hält. Wie hoch Verdi selbst das Werk schätzte, mag folgender Brief beweisen, den er an seinen Schwiegervater und Wohltäter Barezzi schrieb:

!„Mein lieber Schwiegervater!

Ich habe stets vorgehabt, Ihnen, der Sie mir ein Vater, Freund und Wohltäter gewesen sind, eine Oper zu widmen; aber gebieterische Umstände haben mich bisher daran verhindert. Heute, da ich es kann, widme ich Ihnen meinen Macbeth, den ich von allen meinen Opern so sehr liebe. Das Herz bietet ihn an; möge das Herz ihn annehmen.

Ihr aufrichtigster

G. Verdi\*.

## II.

### Verdi's Briefe über „König Lear“

Daß Verdi einen „König Lear“ zu komponieren beabsichtige, war zu seinen Lebzeiten nur gerüchtweise gelegentlich in die Öffentlichkeit gedrungen, und dieses Gerücht tauchte sogar in den letzten Jahren vor seinem Tode, nach Beendigung des „Falstaff“ in den Zeitungen wiederholt auf; wie ernsthaft sich indes der Meister mit dem Learproblem drei Jahre hindurch befaßt hatte, kam erst unmittelbar nach seinem Tode zutage, jedoch derart, daß die Öffentlichkeit selbst in Italien, inmitten der Flut von Verdi-publikationen kaum Notiz davon nahm und eine Kunde in deutsche Publikationen über Verdi überhaupt nicht gedrungen ist. Im Jahre 1902 veröffentlichte in Città di Castello ein gewisser Alessandro Pascolato Briefe Verdi's an einen venezianischen Advokaten Antonio Somma,<sup>1)</sup> der, was ebenfalls kaum bekannt war, der anonyme Verfasser des Librettos zu Verdi's „Maskenball“ gewesen ist. In dieser Korrespondenz finden sich nun nicht weniger als 18 Briefe Verdi's, die sich mit einem von Somma für Verdi geschriebenen und von diesem gekauften Operntext „König Lear“ befassen und eine überaus rege Anteilnahme des Komponisten beweisen. Diese Briefe stellen in gewissem Sinn sogar ein Kompendium dramaturgischer Librettokunst dar und sind somit auch über den Einzelfall hinaus von großem künstlerischen Wert. Die Ausführungen Verdi's über Abwechslung, Kürze, Metren, seine genauen Erörterungen einzelner szenischer Momente sind insbesondere für Komponisten, die sich noch strebend bemühen, von

<sup>1)</sup> 1810—1864. Als Dichter wurde er insbesondere durch sein für die Ristori geschriebenes Drama „Kassandra“ bekannt, das 1859 in Paris großen Erfolg errang. Seine ausgewählten Werke publizierte der genannte Pascolato, Venedig 1868.

hervorragendem Interesse. Leider ist bis auf den heutigen Tag das Textbuch Somma's nicht publiziert worden, so daß man die Bemerkungen Verdi's nur an der Hand Shakespeare's verfolgen kann; ob sich das Manuskript nebst den Gegenbriefen Somma's in Verdi's noch unzugänglichem Nachlaß befindet, ist unbekannt.<sup>1)</sup> Eines ist jedenfalls sicher: Nach dem Tode Somma's (1864), also zehn Jahre nach der Korrespondenz mit Verdi und der Vollendung des Buches, wollte Pascolato von Verdi die Erlaubnis erhalten, den „König Lear“ Somma's in den ausgewählten Werken des Dichters zu publizieren; Verdi weigerte sich aber, das Libretto herauszugeben, vermutlich, weil er es damals noch immer zu komponieren beabsichtigte. Daß Verdi auch musikalische Vorarbeiten zum „Lear“ gemacht haben muß, ist bei der Genauigkeit, mit der er drei Jahre lang über das Textbuch korrespondierte und dem Anteil, den er an einzelnen Szenen nahm, fast sicher. Leider sind diese Skizzen vermutlich dem großen Autodafé zum Opfer gefallen, das Verdi nach seinem letzten Wunsch veranstalten ließ, da er nicht wollte, daß unvollkommene und unvollendete Werke nach seinem Tode veröffentlicht wurden. Dadurch ist uns ein sehr interessanter Einblick in die Werkstatt des Meisters entzogen worden; immerhin: bei dem Eifer, mit dem die Musikphilologie sich heutzutage jeder Kleinigkeit bemächtigt, die ein großer Mann zufällig hinterließ, ist es begreiflich, daß Verdi das profanum vulgus der musikwissenschaftlichen Kärner von seinem Nachlaß ausgeschlossen wünschte. Ähnlich hat ja auch Brahms gedacht und gehandelt. Jedoch ist es nicht ganz ausgeschlossen, daß manche Absicht Verdi's — ich will nicht sagen: manches musikalische Thema — vom „Lear“ in den „Othello“ übergang. Wenn man liest, was Verdi über den Charakter Edmunds, so wie er ihn im Gegensatz zu Shakespeare haben wollte, schreibt und wie er ihn musikalisch zu illustrieren gedenkt, so liegt der Gedanke nahe, daß dieser Edmund nur eine Vorstudie zum späteren Jago war. Und auch die Cordelia Verdi's wäre wohl eine Zwillingschwester seiner Desdemona geworden.

Interessant ist es, Verdi's Vorgehen bei dieser Opernangelegenheit zu beobachten. Überzeugt davon, daß — wie Bellini einmal treffend sagte und jeder Opernkomponist bestätigen kann — es schwieriger ist, einen guten Stoff zu finden, als die Musik dazu zu schreiben, verwirft er im ersten Brief alle Vorschläge Somma's und verweist ihn dagegen auf Shakespeare's

---

<sup>1)</sup> Nachträgliche Anmerkung während der Korrektur: Soeben geht eine Notiz durch die Zeitungen, wonach ein von Verdi selbst (?) niedergeschriebenes und verfaßtes (?) Lear-Textbuch, das sowohl Verse wie Prosa enthalte, im Nachlaß gefunden worden sei. Es ist aber wohl anzunehmen, daß dieses Textbuch nebst den übrigen Funden aus dem Nachlaß jetzt publiziert wird. Es kann sich natürlich nur um Somma's Textbuch handeln, von dem sich Verdi vielleicht eine eigenhändige Reinschrift herstellte.

Drama. Im nächsten Brief schon gibt er dem Dichter ein Schema der Oper mit Akt- und Szeneneinteilung, Hauptsituationen, Zahl und Bedeutung der Rollen. Dieses Schema bildete, obwohl es später noch starke Modifikationen erfahren mußte, doch die Grundlage der dichterischen Arbeit. Verdi erhielt den ersten Akt am 30. August 1853, zehn Tage später den zweiten, und am 15. Oktober die beiden letzten Akte. Der Preis, den Verdi seinem Librettisten zahlte, war ein für die damalige Zeit sehr beträchtlicher (2000 österreichische Lire); daß Verdi schließlich Mühe und Geld lieber verloren sein ließ, als einen ihm doch nicht mehr zusagenden Text zu komponieren, beweist aufs deutlichste seine künstlerische Gewissenhaftigkeit. Für den armen Dichter begann mit der Honorarzahlung allerdings eine wahre Leidenszeit: denn nun hatte er noch zweieinhalb Jahre lang fortwährend zu ändern und zu streichen, wobei Verdi nicht müde wurde, immer wieder aufs neue zu mahnen. Tatsächlich durfte Verdi zwar ein gut Teil der poetischen Arbeit für sich in Anspruch nehmen, und doch, zuletzt war er von dem Libretto wieder gar nicht befriedigt; woran es lag, konnte er nicht so leicht ergründen, doch gefiel ihm der Schlußakt zu wenig, und mit Recht mochte er sagen, daß ein wirkungsloser Schluß den Tod einer im übrigen noch so vorzüglichen Oper bedeute. „Ende gut, alles gut“, diese Maxime gilt nirgends so sehr wie im Theater. Mir scheint, Verdi hatte sich zu Beginn der Arbeit durch einige ihm sehr gemäße Situationen und Charaktere blenden lassen, und dabei übersehen, daß es eine durchaus unmögliche Sache sei, die Shakespeare'sche Handlung derart musikalisch zu machen, daß sie sich restlos der Vertonung fügte. Wagner wurde nicht müde, den prinzipiellen Unterschied zwischen solchen Handlungen, die ihrer Natur nach der musikalischen Ausdeutung fähig sind, ja, ihrer bedürfen, und solchen, die durchaus in der Sphäre des gesprochenen Dramas bleiben, zu betonen. Wenn auch freilich diese Wagnersche Theorie, wie alle Theorien, einseitig ist und durch eine Reihe von gelungenen Meisterwerken — ich möchte hier gerade nur an Verdi's „Othello“ erinnern — widerlegt wird, so ist doch nicht zu verkennen, daß der Versuch, ein gesprochenes Drama in ein Opernbuch zu verwandeln, um so eher fehlschlagen wird, je vollkommener das Drama als gesprochenes Theaterstück ist. Ich glaube, daß die Learsage, hätte sie Shakespeare zufällig nicht behandelt, einem phantasievollen Operndichter vielleicht den Stoff zu einer wirksamen und in ihrer Art vortrefflichen Oper geboten haben würde. Nachdem aber ein Shakespeare einmal den Stoff auf seine Art endgültig gestaltet hatte, war es für jeden Nachfolgenden unmöglich, sich von des großen Briten gewaltigen Phantasiebildern loszumachen und irgendwie noch eigenes zu geben. Folgte man Shakespeare, so wurde man unmusikalisch, folgte man ihm nicht, — schwächlich. So erging es dem guten Somma, der kein großes Theatertalent war — und dies mochte ein

Genie vom Rang Verdi's wohl gefühlt haben. Was Verdi an Shakespeare vor allem reizte, waren die Figuren des Schurken Edmund, des Narren und der engelgleichen Cordelia. Lear selbst scheint ihn am meisten in der Gerichtsszene und beim Wiedererkennen Cordelia's interessiert zu haben. Daß wir die Skizzen Verdi's zu diesen Szenen nicht besitzen, scheint mir ein großer Verlust für die dramatische Musik. — Und nun lese man die Briefe des Meisters:

## 1.

Sant' Agata 22. April 1853

Lieber Somma,

ich bedaure, daß ich Ihnen nicht früher auf ihr liebenswürdiges Schreiben antworten konnte, aber eine Menge kleiner Angelegenheiten, die ich erledigen mußte, und dann die notwendige Überlegung jener von Ihnen mir vorgeschlagenen Stoffe waren die Ursache dieser Verzögerung. Für mich giebt es nichts schöneres, nichts lieberes, als meinen mit Ihrem großen Namen zu verbinden: aber um würdig oder auf die beste mir mögliche Weise die erhabene Poesie zu komponieren, die Sie sicher schaffen werden, gestatten Sie mir, Ihnen einige meiner Ansichten anzudeuten, welcher Art sie auch sein mögen. Die lange Erfahrung hat mich bestärkt in den Ideen über die theatralische Wirkung, die ich immer besaß, wenn ich auch in meinen Anfängen nur den Mut hatte, sie teilweise zu verwirklichen. (Zum Beispiel vor zehn Jahren hätte ich noch nicht gewagt, den Rigoletto zu schreiben.) Ich finde, unsere Oper leidet an zu großer Monotonie, und darum würde ich mich heute weigern, Stoffe in der Art von „Nabucco“, <sup>1)</sup> „Foscari“ <sup>2)</sup> usw. zu komponieren. Sie bieten sehr interessante szenische Momente, aber ohne Abwechslung. Es ist eine einzige Saite gespannt wenn Sie wollen, aber immer dieselbe. Und um mich besser auszudrücken: die Dichtung des Tasso mag die bessere sein, aber ich liebe tausendmal mehr den Ariost. Aus demselben Grunde ziehe ich Shakespeare allen Dramatikern vor, selbst die Griechen nicht ausgenommen. Mir scheint, der theatralisch wirksamste Stoff, den ich bisher in Musik setzte (ich will gar nicht vom litterarischen und poetischen Wert sprechen), ist der Rigoletto. Da giebt es mächtige Vorgänge, Abwechslung, Temperament, Pathetik: alle Peripetien gehen hervor aus der leichtfertigen zügellosen Persönlichkeit des Herzogs, daraus wieder die Befürchtungen des Rigoletto, die Leidenschaft der Gilda usw., die viele hervorragende dramatische Momente hervorbringen, unter anderen die Quartettszene, die an Wirksamkeit immer eine der besten bleiben wird, die unser Theater ziert. Viele haben Ruy Blas <sup>3)</sup> behandelt, indem sie die Partie des Don Cesar strichen. Nun, wenn ich diesen Stoff komponieren müßte, würde er mir vor allem Vergnügen machen wegen des Kontrastes, die dieser hochoriginelle Charakter hervorbringt. Sie haben schon verstanden, wie ich fühle und denke; und da ich weiß, ich spreche mit einem Mann von ehrlichem und freiem Charakter, so erlaube ich mir, Ihnen zu sagen, daß unter denen von Ihnen vorgeschlagenen Stoffen, so hervorragend dramatisch sie sein mögen, ich nicht die Abwechslung finde, die mein närrisches Gehirn [il mio pazzo cervello] begehrt. Sie sagen, in den „Sordello“ <sup>4)</sup>

<sup>1)</sup> Text von Solera, Verdi's vierte Oper (9. März 1842), sein erster großer Erfolg.

<sup>2)</sup> „I due Foscari“ (3. Nov. 1844), Verdi's siebente Oper.

<sup>3)</sup> Vermutlich ein von Somma vorgeschlagener Stoff.

<sup>4)</sup> Ein von Somma vorgeschlagener Stoff.

könne man ein Fest, ein Gastmahl, auch ein Turnier einlegen: aber die Personen werden nichtsdestoweniger eine strenge und ernste Farbe behalten. Übrigens eilt es gar nicht. Wenn meine Verbindlichkeiten mich zwingen würden, für eine sehr nahe Stagione zu schreiben,<sup>1)</sup> so würde ich mich darein fügen, ein möglichst gut-gemachtes Libretto in Musik zu setzen, für später aber das Glück erwarten, eine Ihrer Arbeiten in Noten zu kleiden, eine Arbeit, die der litterarischen Welt gegenüber das Gewicht eines Ereignisses hätte. Als der arme Cammarano<sup>2)</sup> lebte, habe ich ihm den König Lear vorgeschlagen. Schauen Sie ihn einmal flüchtig durch, wenns Ihnen nicht unangenehm ist. Ich werde es ebenso machen, da ich ihn seit einiger Zeit nicht mehr gelesen habe, und sagen Sie mir Ihre Ansicht.

Verzeihen Sie dies dumme Geschwätz [questa pazza chiacchierata], und halten Sie mich für Ihren Bewunderer und aufrichtigsten Freund

G. Verdi

2.

Busseto, 22. Mai 1853

Lieber Somma,

ich habe den König Lear wieder gelesen, der erstaunlich schön ist, wenn nur nicht die Notwendigkeit abschreckte, einen so maßlosen Stoff in kleinere Portionen zu bringen, dabei aber doch die Originalität und Größe der Charaktere und Dramas zu wahren. Aber nur Mut, und wer weiß, ob es nicht gelingt, etwas außergewöhnliches zu stande zu bringen.

Ich bin übrigens der Meinung, die Oper auf drei, höchstens vier Akte zu reducirern.

Im ersten Akt die Verteilung des Reiches mit der Abreise der Cordelia (was eine Arie geben würde): die Szenen der beiden Höfe darauf, und schließlich brächte ich den Ausbruch des Königs, da, wo er sagt, er werde schreckliche Dinge tun, noch weiß er nicht, was, aber die Erde soll darüber erzittern.<sup>3)</sup>

Den zweiten Akt begänne ich mit der Gewitterscene, darauf die anderen Szenen, darunter die des Gerichts (sehr originell und rührend) und ich schlosse damit, daß Cordelia ihren Vater suchen läßt, der beim Anblick der Ritter flieht usw.<sup>4)</sup>

Den dritten Akt würde ich mit dem entschlummerten Lear beginnen: Cordelia steht ihm bei (herrliches Duett) usw.<sup>5)</sup> Schlacht: und letzte Scene.<sup>6)</sup>

Erste Partien: Lear, Cordelia, die beiden Brüder Edgar, Edmund, der Narr, den ich vielleicht zum Kontra-Alt machen würde. — Comprimari: Goneril, Regan, Kent usw. — Der Rest zweite Partien.

Die Hauptstücke dieser Oper scheinen mir bis jetzt zu sein: Die Introduction mit der Arie der Cordelia;<sup>7)</sup> die Gewitterscene;<sup>8)</sup> die Gerichtsscene;<sup>9)</sup> das Duett zwischen Lear und Cordelia,<sup>10)</sup> und die Schlußscene.

Das ist meine Meinung, im übrigen machen Sie in Ihrer Weisheit nur, was Sie für besser erachten. Haben Sie nur auf die nötige Kürze acht. Das Publikum langweilt sich leicht!

<sup>1)</sup> Anspielung auf die später tatsächlich bald erfolgte Pariser Reise (vgl. Brief No.7).

<sup>2)</sup> Der Librettist des „Trovatore“; er schrieb vorher schon für Verdi drei erfolglose Operntexte.

<sup>3)</sup> Also dem 1. und 2. Akt Shakespeare's entsprechend.

<sup>4)</sup> Shakespeare's 3. und 4. Akt bis zur Mitte der 6. Szene.

<sup>5)</sup> Shakespeare IV, 7.

<sup>6)</sup> 5. Akt Shakespeare's.

<sup>7)</sup> Shakespeare I, 1.

<sup>8)</sup> II, 1.

<sup>9)</sup> III, 6.

<sup>10)</sup> IV, 7.



Es schien mir und scheint mir noch, daß in der ersten Scene der Grund, aus dem Lear Cordelia enterbt, kindisch, für unser Zeitalter vielleicht lächerlich sei. Könnte man nicht etwas bedeutsameres erfinden? Vielleicht würde man dann den Charakter der Cordelia schädigen: jedenfalls wird man jene Scene mit vieler Vorsicht behandeln müssen.<sup>1)</sup>

Ich erwarte also das Scenarium, das Sie davon machen wollen, und da Sie es erlauben, werde ich Ihnen offen meine Meinung sagen (ich verstehe immer von der Theaterwirkung zu reden). Wenn einmal das Scenarium gut geordnet ist, ist das meiste getan. Inzwischen ganz der Ihre

G. Verdi

PS. — Ich empfehle Ihnen die Rolle des Narren, die ich sehr liebe, sie ist so originell und tief. Beachten Sie, daß die Rolle des Lear nicht schließlich außerordentlich anstrengend wird.

3.

Busseto, 29. Juni 1853

Lieber Somma,

Machen Sie mit den von mir in Ihren Entwurf eingezeichneten Anmerkungen, was Sie wollen.

Zwei Sachen geben mir in diesem Entwurf viel zu denken. Die erste, daß, wie mir scheint, die Oper außerordentlich lang spielen wird und besonders die ersten beiden Akte; also wenn Sie etwas wegzulassen oder zu streichen finden, so machen Sie es, wenn nur die Wirkung nicht verdorben wird. Und wenn das nicht geht, so achten Sie wenigstens drauf, in den minder wichtigen Scenen alles auf die möglichst kürzeste Art zu sagen. Das zweite ist, daß es zuviel scenische Verwandlungen giebt. Der einzige Grund, der mich abhielt, häufiger Shakespearesche Stoffe zu benutzen, ist gerade diese Notwendigkeit, jeden Augenblick die Dekorationen zu wechseln. Als ich das Theater häufiger besuchte, war dies etwas, das mir ungeheures Unbehagen verursachte, und ich glaubte einer Laterna-magica-Vorstellung beizuwohnen. Die Franzosen haben darin das Richtige getroffen: sie richten ihre Dramen derart ein, daß sie nur eine Dekoration für jeden Akt brauchen: die Handlung schreitet so eilig und ohne Hindernisse weiter, ohne daß etwas die Aufmerksamkeit des Publikums ablenkt. Ich verstehe wohl, daß man im Lear nicht mit einer Dekoration für jeden Akt auskommen kann, aber wenn Sie auf irgend eine Art eine Verwandlung sparen könnten, wäre das sehr schön. Denken Sie dran. Inzwischen drücke ich Ihnen herzlich die Hand, und wenn Sie irgendeine Scene versifiziert haben, senden Sie sie mir.

Addio.

G. Verdi

4.

Busseto, 26. Juli 1853

Liebster,

Piave<sup>2)</sup> hat mir nicht vom König Lear gesprochen und ich halte es für unnütz, ihm

<sup>1)</sup> Im 10. Brief bekennt Verdi, von Somma überzeugt worden zu sein, daß er hierin Shakespeare Unrecht tat. Übrigens hat auch Goethe Lears Verfahren in dieser Szene als absurd bezeichnet. Das Märchenhafte des Stoffes ist hier in der Tat von Shakespeare nicht völlig in wirkliches Leben umgesetzt worden, — was mehr am Stoff als am Dichter lag.

<sup>2)</sup> Der Dichter, der Verdi die meisten Libretti (zehn) lieferte, darunter „Macbeth“ und die erfolgreichen „Rigoletto“ und „Traviata“.

davon was zu sagen. Was das Honorar betrifft, so bleibt abgemacht, was Sie in Ihrem freundlichen Brief vom 19. des Monats schreiben.

Fördern Sie also die Arbeit bis zum Ende und in Bezug auf Veränderungen usw. werden wir zuletzt verhandeln.

Inzwischen verbleibe ich in Hochachtung und Freundschaft

Ihr ergebenster

G. Verdi

5.

Busseto, 30. August 1853

Liebster Somma,

Seit vierzehn Tagen wollte ich Ihnen schreiben, aber ich wurde immer von einem lästigen Besuch oder irgend einer Angelegenheit abgehalten. Jetzt endlich eine Stunde Freiheit! Ich habe den Rest des ersten Aktes erhalten: nichts will ich Ihnen über die Verse sagen, die immer schön und Ihrer würdig sind, aber bei aller Hochachtung, die ich Ihrem Talent schulde, muß ich Ihnen sagen, daß die Form sich nicht allzusehr für die Musik eignet. Niemand kann mehr als ich die Neuheit der Formen lieben, aber eine Neuheit von der Art, daß man sie immer in Musik setzen kann. Alles kann man in Musik setzen, das ist wahr, aber nicht alles kann wirksam werden. Um zu komponieren, braucht man Strophen für cantabile Stellen, Strophen für Ensembles, Strophen für Largi, für Allegri usw., und all das wechselnd derart, daß nichts kalt und monoton bleibt. Gestatten Sie mir Ihre Dichtung daraufhin durchzugehen. Nichts will ich gegen die Arie des Edmund sagen, in der, obwohl sie zu brüsk vom Adagio zum Allegro übergeht, — trotzdem, sie kann bleiben. Im darauffolgenden Duettino weiß ich wirklich nicht, wo ich eine Melodie oder eine melodische Phrase anbringen kann, aber, da es kurz ist, könnte es stehen bleiben, wenn man am Ende des Duettino eine Strophe von vier Versen desselben Metrums für Edmund macht und noch mehr für Edgar.<sup>1)</sup> Vorausgesetzt, daß man zwei davon dem „Vienti cela“ hinzufügen und so vier formen könnte.

Ziemlich verwickelt ist der Schluß, der, musikalisch gesprochen, das Finale des Aktes werden würde. Die Strophen des Narren gehen sehr gut, aber vom Moment an, wo Nerilla<sup>2)</sup> eintritt, weiß man nicht, was man tun soll. Sie haben vielleicht beabsichtigt, ein Ensemblestück in den sechs Strophen, jede zu sechs Versen, zu machen aber in jenen Strophen ist Dialog, also müssen sich die Personen gegenseitig antworten und folglich können sie ihre Stimmen nicht gleichzeitig ertönen lassen. Weiter müßte man aus demselben Grunde ein anderes Ensemblestück machen aus den Strophen zu acht Versen, wenn Regana eintritt.<sup>3)</sup> Schließlich lassen Sie Nerilla und Regana abgehen, und Lear allein schließt den Akt.<sup>4)</sup> Das ist gut in einer Tragödie, in einem gesprochenen Drama, aber mit Musik würde das mindestens kalt sein. Wenn Sie einmal die besseren Dramen des Roman!<sup>5)</sup> durchlesen wollten (von dem Sie sonst gewiß nichts zu lernen haben), würden Sie mir vielleicht recht geben. Mir scheint, mit geringer Mühe könnte man diese Scene komponierbar und wirksam machen ohne etwas von dem Interesse des Dramas zu opfern. Könnte man

<sup>1)</sup> Akt I, Szene 2 bei Shakespeare.

<sup>2)</sup> Goneril, Akt I, Szene 4.

<sup>3)</sup> II, 4.

<sup>4)</sup> Abweichend von Shakespeare.

<sup>5)</sup> Romani war übrigens der Librettist der durchgefallenen komischen Oper Verdi's „Un giorno di regno“.

vielleicht die ersten sechs Strophen zu sechs Versen lassen und auf dasselbe Metrum das ganze Stück von „Lascierò le tue soglie“ bis „Dileguisi da te“ bringen. Es ist gar nicht notwendig, daß alle Personen eine Strophe von sechs Versen haben (was vielmehr monoton würde), es genügt, daß das Metrum fortgeht, woraus ich in der Musik eine gemessene Bewegung machen kann. Nachdem Regana gesagt hat „La villana porta si deve dileguare“, beginnt Lear einen deklamierten Gesang für den man „Ohimè de' nemi“ verwenden könnte, aber von diesem Metrum möchte ich eine gleiche Strophe für alle anderen Personen, jede nach ihren speziellen Gefühlen. Ist dies Stück beendet, so könnte Regana (das Metrum ändernd) sagen, daß „Lear si può servire dei servi del principe e rimandare tutti i suoi cavalieri“.<sup>1)</sup> Lange Pause. Lear sucht die Krone, hernach Ausbruch: „Voi antri cupi“ usw. Keiner sollte abgehen und alle sollten (immer jeder nach seinen eigenen Gefühlen) wenigstens eine kleine Strophe von sechs Versen des gleichen Metrum haben. Verzeihen Sie das lange Geplapper [cicalata], schreiben Sie mir gleich. Wie immer der Ihre

G. Verdi

6.

Busseto, 9. September 1853

Lieber Somma,

Ich habe den zweiten Akt und Ihren lieben Brief vom zweiten des Monats erhalten. Auch in diesem zweiten Akt sind einige Dinge nicht gerade sehr musikalisch, aber um diese herzurichten ist es besser, wie Sie richtig meinen, abzuwarten, bis Sie das ganze Drama fertig haben. Bezüglich der Recitative, wenn der Moment interessant ist, dürfen auch kleine Längen da sein. Ich selbst habe sehr lange gemacht, z. B. den Monolog im Duett des zweiten Aktes von Macbeth, und den andern Monolog im Duett des ersten Aktes von Rigoletto. Eiligst

Ihr ergebenster

G. Verdi

7.

Busseto, 15. Oktober 1853

Liebster Somma,

Ich wollte den Winter in Neapel verbringen, gehe aber nun nach Paris und reise noch heute ab. Ich habe wieder und wieder den König Lear gelesen und wollte Ihnen besonders über den zweiten Akt schreiben, der mehr als die andern Änderungen braucht, aber ich weiß jetzt noch nicht welche. Ich schreibe Ihnen von Paris aus und Sie können Ihre Briefe dorthin postlagernd richten.

Ich schulde Ihnen für diesen König Lear zweitausend österreichische Lire.<sup>2)</sup> Ich habe immer Geld bei Ricordi<sup>3)</sup> liegen, durch den ich den Betrag anweisen werde, sobald Sie mir schreiben. Inzwischen sage ich Ihnen in großer Eile Lebewohl.

Ihr ergebenster

G. Verdi

<sup>1)</sup> Lear kann sich von den Dienern des Fürsten bedienen lassen und alle seine Ritter entlassen.

<sup>2)</sup> Nach heutigem Geldwert ungefähr ebensoviele Francs.

<sup>3)</sup> Der Mailänder Verleger.

## 8.

Paris, 7. November 1853

Liebster Somma,

Ist's möglich, daß ich noch keinen Augenblick Zeit gehabt habe, um Ihnen ausführlich auf Ihren lieben Brief vom 18. Oktober zu antworten? Ich habe mich noch nicht mit dem König Lear beschäftigen können, aber werde es baldmöglichst tun. Inzwischen schicke ich Ihnen diesen Brief für Ricordi, der zweitausend österreichische Lire in bar an eine von Ihnen bestimmte Person bezahlen wird oder sie nach Venedig sendet, wenn Sie ihm gleichzeitig mit meinem Briefe Nachricht geben. Nach Belieben senden Sie mir dann die Quittung sowie die urheberrechtliche Abtretung des König Lear, den ich dann meinerseits zusammen mit der Musik an den Impresario oder den Verleger etc. verkaufen kann.

Eilig drücke ich Ihnen die Hand und sage Ihnen Lebewohl

G. Verdi

## 9.

Paris, 19. November 1853

Liebster,

Gestern Abend, kaum war mein Brief zur Post gegeben, empfang ich Ihren frdl. Brief vom 12. November: inzwischen werden Sie einen Brief von mir, den ich schon vor 8 oder 10 Tagen aufgab, mit einer Anweisung an Ricordi erhalten haben. Ich bin hierhergekommen, um einen Vertrag zu erfüllen, den ich schon seit vielen Jahren mit der Großen Oper geschlossen hatte. Sie sehen, daß ich nichts mit dem „Théâtre italien“ zu tun habe, und außerdem wäre der König Lear ein zu gewaltiger Stoff von zu neuen und gewagten Formen, um ihn hier zu riskieren, wo man nur die Melodien versteht, die sich seit zwanzig Jahren wiederholen.

Vom zweiten Akt sprach ich Ihnen ausführlich in meinem vorigen Brief.<sup>1)</sup> Im dritten Akt sind nur zwei Strophen herzurichten, aus denen man — der Moment verlangt es — zwei nette, viertaktige Melodien von recht gemessenem Rhythmus machen kann. Die Strophen sind: „Ti sien grazie“ usw. und die andere „Deh non volermi illudere“. In der ersten haben Sie zwei Verse gemacht, dann fünf, dann drei, usw. Mit dieser Unregelmäßigkeit ist es unmöglich, die musikalische Phrase nicht hinkend zu machen. Das gleiche gilt vom Vers, der nicht endet: „Non ti far gioco“ und vom anderen, der zu lang ist: „Varcato ho l' ottantesimo anno“. Denken Sie an die populärsten Melodien unserer italienischen Opern und Sie werden sehen, wie die Strophen sind. Zum Beispiel „Casta diva“ usw., „Meco tu vieni o miseria“ usw., „Non, non ti son rivale“ usw. Da gibt es im Vers keine Unterbrechung, keinen Bruch. Wollen Sie also gütigst die genannten Strophen herrichten, denn ich wiederhole, die Stellung verlangt zwei nette, rechte, leidenschaftliche, populäre Melodien zu machen. In der Arie „Ti sien grazie“ wäre es vielleicht noch gut, wenn das Recitativ mit zwei oder drei Versen Delias endigte. Dann für das Cantabile machen Sie acht oder auch zehn Verse. Wenn Sie zehn machen, denken Sie, ob es nicht zwei Vierzeiler mit zwei Endversen sein können. Im Duett „Deh non volermi“ suchen Sie diesen Gesang auf acht Verse in zwei Vierzeilern einzurichten und finden Sie einen Gedanken, um zwei andere Vierzeiler für Delia zu machen, woraus ich ein schönes leidenschaftliches Largo zweistimmig machen könnte. Ich glaube, das wird für Sie nicht schwer sein und das musikalische Stück wird dadurch unendlich gewinnen.

<sup>1)</sup> Leider verloren gegangen.

Im vierten Akt in der Szene Edmund, Edgar, Albanien, Regana<sup>1)</sup> müßten Sie am Ende zwei Verse für Rosane<sup>2)</sup> einzufügen, als wollte er den Zweikampf hindern, und noch zwei Verse für Albanien, der Rosane beim Arm packt usw.: alles das nach „il tuo sangue berrà“. Wohl verstanden im vorangehenden Metrum und gereimt aufs betonte „à“, damit es zu „sta“ und „berrà“ paßt. Nach den letzten Worten des Dramas brauche ich einige Ausrufungen, einige Phrasen, einige Verse für „Tutti“: wenn Sie nachher die sechs Recitativverse zusammenziehen könnten, täte es sehr gut. Das Drama, die Handlung ist beim Tode der Cordelia zu Ende, also je rascher dann der Vorhang fällt, umso größer der Eindruck.

Sie wollen Albanien in die Introduction einführen: machen Sies nur. Noch etwas: da ist ein Arzt, der niemals ein Wort sagt: wäre es nicht besser, ihn etwas sagen zu lassen zum Recitativ der Delia-Arie? Übrigens geht mich das nichts an, machen Sies nur. Im Anfang des vierten Aktes ist kein Stück aus den Vierzeilern zwischen Giorgio und Mira<sup>3)</sup> herauszunehmen. Es wäre vielleicht besser, diese ganz zu streichen, und wenn Sie sich etwas sagen lassen wollten, es mit zwei oder drei Recitativversen zu tun. Es wäre kürzer und man kommt rascher an die Schlußszene, das ist besser.

Das ist alles. Und in diesen letzten Akten haben Sie wenig zu tun.

Es könnte sich ergeben, daß ich da und dort, um ein Cantabile oder ein Motiv zu machen gewisse Änderungen brauchte, doch das wird das Drama nie benachteiligen. Übrigens wird dies nie eine Forderung des Künstlers sein, sondern eher eine von der Kunst selbst geforderte Notwendigkeit. Erinnern Sie sich der Arie des Belisario: „Trema Bisanzio“?<sup>4)</sup> Donizetti hat hier ganz ohne Skrupel „sterminatrice“ an „Bisanzio“ angeschlossen und so einen schrecklichen Unsinn gemacht; aber der musikalische Rhythmus verlangte es absolut. Unmöglich wäre es gewesen, ein Motiv zu erfinden, das dem Sinn dieser Verse folgte. War es nicht besser, den Dichter zu bitten, diese Strophe zu ändern?

Doch nun ists Zeit, mich zu verabschieden.

Senden Sie mir baldmöglichst diesen Lear gänzlich hergerichtet, wir werden ihn einem großen italienischen Theater geben. Für diese Oper brauchen wir ein enthusiastisches und verständnisvolles Publikum, das nach dem empfungenen Eindruck urteilt.

Addio, addio.

Ihr ergebenster

G. Verdi

P. S. Adressieren Sie: Rue Richer 4.

10.

Paris, 6. Februar 1854

Lieber Somma,

Ich freue mich, daß Sie das notierte Stück im Duett des dritten Aktes nochmals durchgesehen haben. Es ist ein Punkt, der der Mühe wert ist, ihn zur Vollendung zu bringen, da er zu einer der schönsten Szenen des Dramas gehört und auch eines der besten Stücke der Oper werden dürfte.

Die Veränderungen einiger Verse oder Phrasen, die ich nötig haben könnte, sind Kleinigkeiten, die ich Ihnen erst je nach dem Fortschritt der Musik angeben

<sup>1)</sup> Shakespeare V, 1.

<sup>2)</sup> Eine bei Shakespeare nicht vorkommende Person.

<sup>3)</sup> Personen, die bei Shakespeare nicht vorkommen oder wenigstens nicht diese Namen führen.

<sup>4)</sup> Der Text lautet vollständig: „Trema, Bisanzio! sterminatrice — su te de la guerra discenderà“.

kann. Ich wiederhole, es werden Kleinigkeiten sein, etwa ein Accent, dem sich die Note nicht anschmiegen kann oder ein Wort, das gesungen schlecht klänge. Machen Sie immerhin alle Varianten, die Sie für nötig halten, um, wie Sie sagen, die Phrasen da und dort zu verbessern. Je schöner und klangvoller der Vers ist, umso besser für mich. Es ist gut, daß Sie die Schwierigkeit der Aussprache von Lear und Gloucester beseitigt haben.

Seit vielen Jahren habe ich einen Kontrakt mit der Großen Oper, und jetzt habe ich ein völlig vollendetes Libretto von Scribe erhalten.<sup>1)</sup> Ich hoffte, den König Lear vorher für Italien componieren zu können, aber es ist mir unmöglich gewesen. Vielleicht ist's besser so, weil ich mich dann später mit aller Muße dieser Oper widmen kann, und daraus, ich wage nicht zu sagen: eine neue, aber immerhin eine von den andern Opern abweichende Sache zu machen. Inzwischen haben Sie alle Zeit für die Retuschen, die Sie machen wollen.

Sie haben mir nicht geantwortet auf das, was ich über Delias Charakter sagte. Vielleicht täusche ich mich: überzeugen Sie mich. Überzeugen Sie mich wie damals, als ich behauptete, der Grund der Enterbung Delias schiene mir für unsere Zeit kindisch: kaum las ich die ersten Worte Ihrer Antwort, als ich meine Ignoranz und mein Unrecht einsah.

Ich sagte Ihnen auch, daß das Libretto noch etwas zu lang ist, und, ich wiederhole es nochmals, wenn Sie da und dort einen Vers, eine Strophe herausnehmen könnten wäre es gut. Es fehlt auch noch mancher Vers und manches Wort, wie ich Ihnen im letzten Brief sagte.

Antworten Sie ganz nach Ihrer Bequemlichkeit, grüßen Sie Vigna,<sup>2)</sup> der wirklich ein hervorragender Mensch ist und halten Sie mich fürs Leben als Ihren ergebensten

G. Verdi

11.

Paris, 31. März 1854

Lieber Somma,

Ich antworte recht spät auf Ihren freundlichen Brief vom 18. des vorigen Monats!!

Bezüglich Traviata glaube ich, daß Gallo und Ricordi sich nach Gutdünken geeinigt haben, zumal ich Ricordi hierzu die Möglichkeit gab.

Um den König Lear etwas zu kürzen, glaube ich, man könnte im Finale des ersten Aktes vom Verse „Padre, angusto è il mio castello“, bis zu: „O ciel! de' nembi il tuono“ jene 42 Verse auf 12 oder 15 oder 20 Verse: Recitativ mit recht lebhaftem Dialog und mit ein par Bosheiten des Narren reduciren.

Im zweiten Akt könnte man vielleicht die ersten 16 des Chores „ricca Albion“ auf wenige Verse reduciren.

Im dritten könnte man nur zwei Strophen der 2. Scene herausnehmen. Vom Vers „Ti scosta è Delia“ bis „Buffoni“. Diese beiden Strophen könnte man herausnehmen aus dem Zusammenhang, weil die Handlung stehen bleibt.

Dann könnte man streichen von der ersten Scene des ersten Aktes bis zum Auftritt Lears. Höchstens, wenn Sie etwas fürs Drama auseinandersetzen müssen, so lassen Sie fünf oder sechs Verse Recitativ zwischen Kent und Gloucester, läßt man den Chor, muß man dazu Musik machen, und ein Musikstück braucht immer

<sup>1)</sup> „Les vèpres siciliennes“ von Scribe und Duveyrier.

<sup>2)</sup> Dr. Cesare Vigna, venezianischer Arzt, Freund Verdi's und Somma's; er verfaßte eine Reihe von Schriften über den Einfluß der Musik auf Körper und Geist. Verdi widmete ihm die „Traviata“ und bewunderte die Schriften Vigna's sehr.

Zeit. Und mir scheint, wenn man die Oper gleich beim Aufgehen des Vorhanges mit Trompetenstößen (nicht Militärtrompeten, sondern langen, geraden nach antiker Art) beginnen ließe, so wäre das gewaltiger und charakteristischer. Im übrigen machen Sie, was Sie wollen.

Wenn es irgend einen Vers in den Recitativen giebt, den Sie kürzen oder streichen könnten, wird viel gewonnen sein für die ganze Oper. Im Theater ist das Lange gleichbedeutend mit dem Langweiligen, und das Langweilige ist das schlechteste aller Kunstarten.<sup>1)</sup>

Addio, mein lieber Somma, noch sehe ich nicht die Stunde, die mir gefällt, um mich dem König Lear zu widmen, doch hoffe ich damit etwas weniger schlechtes als meine andere Musik zu machen.

Grüßen Sie Vigna und Gallo. Sagen Sie letzterem, er möge wohl an Traviata denken, und derart, daß ers später nicht zu bereuen hat. Addio, Addio.

Ihr ergebenster

G. Verdi

12.

17. Mai 1854

Lieber Somma,

Alles, was Sie mit dem König Lear machen wollen, wird vorzüglich sein. Wenn Sie diese Verse streichen, wird das Libretto ziemlich das rechte Maß erhalten. So können Sie auch manche scenische Verwandlung in den ersten beiden Akten sparen. Es sind ihrer so viele, daß ich wirklich fürchte, das Publikum wird zu sehr abgelenkt. Denken Sie dran.

Sie können ganz nach Belieben arbeiten, da die Winterkälte und schlechte Gesundheit mich verhindert haben, die französische Oper zur rechten Zeit fertigzubringen: so kam der Moment des Fortgangs der [Sängerin] Cruvelli. Die Proben werden erst im September begonnen und die Oper kann erst im Winter gegeben werden, in dem ich leider das Vergnügen werde entbehren müssen, Sie in meiner Bauernhütte [tugurio] bei mir zu sehen, wie Sie mich hoffen ließen. Das wird in einem anderen Jahr sein, und wenn Sie mir dann keinen König Lear zu bringen haben, so bringen Sie mir dafür Ihre mir so teure Person.

Ich danke Ihnen für die Nachrichten über Traviata und bin darüber sehr zufrieden. Ich stelle mir den Lärm vor, den Gallo<sup>2)</sup> machen wird, und die Stellung seines Cylinderhutes, den er von hinten durch eine Saite unterstützt haben wird, um ihn recht hoch zu schnellen. Ich höre wunderbares von der Spezia. Könnte sie eine gute Cordelia sein? Sagen Sie's mir. Wäre die Stimme für ein großes Haus ausreichend? Ganz egal, ob sie dick oder klein ist, Hauptsache ist, daß man sie hört. Intelligenz und Seele muß sie haben . . . Addio, Addio; jetzt und immer

Ihr ergebenster

G. Verdi

13.

Paris, 4. Januar 1855

Lieber Somma,

Ich bin vollständig Ihrer Meinung. Man gewinnt hundert Procent, wenn man

<sup>1)</sup> Der letzte Gedanke ist Voltairescher Herkunft.

<sup>2)</sup> Antonio Gallo, Theaterunternehmer und Dirigent, ein venezianisches Original; seinem Enthusiasmus für Verdi verdankte dieser die Rehabilitierung der im Teatro Fenice zu Venedig bei der Uraufführung durchgefallenen „Traviata“ vor dem Publikum des Teatro di San Benedetto.

die beiden Gloucester<sup>1)</sup> streicht. Außer der Handlung, die klarer und einheitlicher bleibt, gewinnt man an Kürze, und zwei oder drei wirkungslose Stücke fallen fort. Nur sehe ich nicht, wie Sie's machen wollen, um die Missetaten des Edmund aufzudecken. Wer wird den Zweikampf machen?<sup>2)</sup> Vielleicht Albanien? Oder erfinden Sie was anderes? Mir scheint auch, Sie könnten Gelegenheit haben, eine Dekoration zu ersparen, die zweite: die des Schlosses der Gloucester. Vom Moment an, wo Edmund schon den doppelten Mord begangen hat und Herzog geworden ist, kann er sich wohl am Hofe des Lear befinden in der Introduktion oder auch im Park des Palastes von Goneril und in einer dieser beiden Szenen seine Arie singen und seinen Charakter dartun.

Arbeiten Sie diese Arie auch gut aus und geben Sie ihr auch einen neuen Abschnitt mit Abwechslung zwischen Recitativ und gereimten Strophen usw. Daß ja große Farbenabwechslung darin herrscht: Ironie, Verachtung, Zorn mögen gut dargelegt sein, woraus ich in der Musik, da ich einer solchen Person kein Cantabile geben kann, verschiedene Farben erfinden kann.

Schade ist nur, daß wir Edgar nicht mehr in der Gewitterscene haben, und mehr noch bedaure ich, daß es keine Gerichtsscene mehr gibt. In dieser Scene mit den Hirten machte sich jene vierte Person recht gut. Vielleicht könnte man an Edgars Stelle einen armen Teufel, einen Bettler setzen, der sich in die Hütte des Unwetters wegen geflüchtet hat. Lear würde ihn dann in der nachfolgenden Gerichtsscene mit sich wegführen. Dieser arme Kerl könnte auch ein alter Diener sein, ein Majordomus, ein Ritter der Familie Gloucester, der mit einem Erkennungszeichen käme, um dem Albanien alle Untaten Edmunds zu entdecken, und er könnte auch den Zweikampf unternehmen. Was meinen Sie dazu? . . . Machen Sie damit, wie Sie's meinen, und wie es am besten fürs Drama ist.

Sie finden in meinen früheren Briefen einige Bemerkungen über die Form gewisser Stücke, z. B. der Introduktion u. a. Ich finde noch, daß in dem Duett zwischen Lear und Delia die Wiedererkennung nicht gut herauskommt, und nach einem Largo cantabile kommt jenes „Delia tu sei?“ ein wenig zu brüsk und wirkungslos.

Arbeiten Sie inzwischen an jenen Sachen, damit ich gleich nach Beendigung der französischen Oper mich an die Arbeit des Lear machen kann.

Jetzt und immer

Ihr ergebenster

G. Verdi

P. S. Viele Grüße unserem lieben Vigna und diesem schrecklichen Gallo.

14.

Paris, 8. Januar 1855

Lieber Freund,

Ich antworte gleich auf Ihren Brief vom 3. Ich hoffe, Sie haben inzwischen meinen anderen Brief in Beantwortung Ihres letzten erhalten.

In der neuen Arie, die Sie für Edmund erdacht haben, scheint mir zuviel gekünstelter und gesuchter Effekt zu sein. Dieser Tanz, dieser Chor würden doch meiner Meinung nach monoton werden, statt Abwechslung zu bringen. Im Ganzen würde der Akt zu voll werden, das heißt, es giebt zu viele Stücke, von denen sich das Auge nie ausruhen kann. Auch das Ohr würde in diesem Akt ermüdet werden, denn es gäbe darin eine Introduktion, in der alle Menschen singen; eine Arie mit

<sup>1)</sup> Also den Alten und seinen Sohn Edgar. Die Glocestergeschichte ist übrigens erst von Shakespeare mit der Learsage verwoben worden. Die Trennung ist ein Gewaltstreich, der auf rein opernhafte Bedürfnisse zurückgeht.

<sup>2)</sup> Shakespeare V, 3.



doppeltem Tanz- und Singchor; ein Finale mit starken Leidenschaften usw. Ich bin immer der Meinung, in die Scene des Edmund nur ein Stück zu setzen. Arbeiten Sie soviel aus, wie Sie wollen und spüren Sie diesem Charakter gut nach [tracciate bene questo carattere], und haben Sie keine Furcht, zu lang zu werden, weil, sobald man die beiden Gloucester streicht, die Oper die rechten Dimensionen hat. Ich meinesteils werde den Edmund keine Gewissensbisse spüren lassen,<sup>1)</sup> sondern ihn zum offenen Bösewicht machen: nicht zu einem widerwärtigen Bösewicht, wie der Franz in Schillers Räubern ist, sondern zu einem, der alles verspottet und verhöhnt und die schlimmsten Greuelthaten mit der größten Gleichgültigkeit begeht. Doch das verstehen Sie besser als ich, machen Sie, wie Sie es für richtig halten. Nur der Theaterwirkung halber hier einen Tanz- und Singchor einzuführen, halte ich für schlecht. Wenn Sie sich entschließen, eine Arie (Solo) zu machen, so machen Sie sie in der Form, die ich in meinem letzten Brief angedeutet habe und suchen Sie eine Dekoration zu vermeiden, indem Sie Edmund an den Hof von Goneril versetzen. Wenn im Verlauf der Arie es nötig wäre, entweder für einen Augenblick Goneril selbst oder einen Boten erscheinen zu lassen, um dem Edmund Gelegenheit zu geben, seine Intrigen mit den beiden Schwestern darzulegen, machen Sie nur, es hat keine Unzuträglichkeit. Ich habe Sie gebeten, aus dem Edmund einen höhnischen Charakter zu machen, weil er dann in der Musik mehr Abwechslung erhält: wenn man ihn anders macht, müßte man ihn eine jener plumpen Phrasen mit Schreien singen lassen [bisognerebbe farlo cantare una delle frasi grosse con dei gridi]. Der Hohn, die Ironie werden (und das ist neuartiger) *mezza voce* gemalt; das wird schrecklicher und giebt mir Farbenabwechslung in bezug auf Introduction und Finale. Im Finale, wenn Sie da die Strophen in freie Verse umwandeln, sorgen Sie, daß es Abwechslung giebt zwischen sieben- und elfsilbigen: nicht, weil das so gebräuchlich ist, sondern weil man beim Singen mehr Zeit braucht als beim Sprechen, und es ist notwendig, daß die Recitativverse nicht stetig lang sind. Wenn Sie Edmund in dies Finale bringen können, umso besser.

Im zweiten Akt fällt viel fort, und es geht gut. Ich habe einige Bedenken wegen jenes Viehhirten, der in der Gerichtsscene nicht spricht. Weh uns, wenn er lächerlich werden müßte! Ich glaube, es wäre vorsichtiger, eine Rolle zweiten Ranges hineinzubringen, die etwas zu sagen hätte: wie ich Ihnen sagte, ein armer Kerl, in der Hütte der Gewitterscene gefunden. Ich bin nicht der Meinung, dem Narren weitere Gesänge zu geben, nur noch einige Worte, ein paar Phrasen usw. Suchen Sie, suchen Sie in diesem Akt die fortwährend zu starken Sätze Lears zu mildern. Zum Beispiel in der Strophe: „O pigro Giove! e l'occhio“ — statt alle sechs Verse heftig zu machen, könnten Sie nicht die Anrufung des Himmels mit den ersten beiden Versen schließen und könnte nicht in den andren vier eine plötzliche, konfuse Erinnerung an Delia die Ausdrücke mildern? Später, nach den zwei starken Strophen „Ella è morta“ usw. könnten Sie eine dritte für Lear hinzufügen aus abgerissenen, zerstückelten Phrasen, die darstellten (wie Sie es angeben), daß die Kräfte allmählich versagen; und schließlich schlummert er ein usw.

Im dritten Akt, wie ich es Ihnen früher schon sagte,<sup>2)</sup> würde ich Delia nicht als Kriegerin kleiden, sondern ich ließe sie engelhafte Frau bleiben wie im ganzen Drama. Beim Wiederlesen dieser Scene finde ich das Gebet „E tuo dono“ kalt wirken, wie alle Gebete im allgemeinen. Wenn Sie sie dem Himmel danken lassen wollen, so fügen Sie nach der Unterredung mit Kent zwei oder drei Recitativverse an (es wäre überhaupt gut, wenn sie das Recitativ beendigte), und dann erfinden Sie

<sup>1)</sup> Siehe dagegen Shakespeare V, 3.

<sup>2)</sup> Vermutlich in dem verloren gegangenen Brief.

zwei schöne, gefühlvolle leidenschaftliche Strophen, aus denen ich ein schönes *largo cantabile* machen kann.

Was Sie vom 4. Akt sagen, geht gut, nur ließe ich die Strophe der fernen Stimmen: „*fuggitivi drizzatevi al mar . . .*“

Ich hoffe Ende Februar hier fertig zu sein, so daß ich gleich in den ersten Tagen des März in Busseto sein werde; und ich wünschte, für diesen Zeitpunkt könnte König Lear bereit sein. Ja . . . der *Trovatore* geht gut im *Théâtre italien*. Boucardé allerdings ist nicht besonders, doch die andern gefallen, und das Ganze ist gut. Viele, viele Grüße an Vigna.

Addio, addio; immer Ihr ergebenster

G. Verdi

P. S. Indem ich Ihr Postscriptum nochmals lese, finde ich, daß Sie recht haben, dem Narren zu Beginn des zweiten Aktes noch zwei kleine Strophen zu geben. Sehen Sie zu, Vierzeiler zu machen, und wenn die Verse kurz sind, das heißt Fünfsilber oder Sechssilber, so können Sie statt 12 oder 16 Verse auch 20 oder 24 machen, wens Ihnen so paßt. Aber machen Sie keinen Officierchor im Zelt der Delia.

15.

Paris, 24. Januar 1855

Lieber Somma,

Der Sechszweiler, den Sie mir schicken, ist gut; nur, wenn Sie vier Sechszweiler zu je 10 Silben machen, wird die Arie oder der musikalische Rhythmus monoton. Wenn wir, um Ihre Idee auszuführen, 24 oder 30 Verse brauchen, so machen Sie's, aber wechseln Sie die Metren. Behalten Sie ruhig diesen ersten Sechszweiler und machen Sie noch einen, wenn Sie wollen, aber dann wechseln Sie das Metrum: je mehr Abwechslung im Metrum, umsomehr Abwechslung in der Musik. Wenn diese Arie selbst drei oder vier verschiedene Metren hätte, wäre das nicht schlimm: je mehr Originalität der Form, um so besser wirds.

Über die Gerichtsscene ist nichts zu sagen, sie ist gut so, wie Sie sie mir senden. Eiligst drücke ich Ihnen die Hand und verbleibe

Ihr ergebenster

G. Verdi

16.

(ohne Datum; Poststempel: Paris 10. März 1855)

Lieber Somma,

Senden Sie das Libretto des Lear hierher, weil ich bis zur Eröffnung der Ausstellung hier sein werde und überdies die Oper erst Ende April in Scene gehen kann.<sup>1)</sup> Nun wo Sie den Lear vollendet haben, können Sie mir ein andres Sujet suchen, das Sie ganz in Ruhe ausführen würden? Ein schönes, originelles, interessantes mit prächtigen Situationen und Leidenschaft: Leidenschaften vor allem! Auf gut Glück suchen Sie, suchen Sie, suchen Sie!

Eiligst, addio, addio.

G. Verdi

<sup>1)</sup> Es dauerte sogar bis zum 13. Juni 1855, bis die „*Sicilianische Vesper*“ aufgeführt wurde.

17.

(ohne Datum, Poststempel: Paris 5. April 1855)

Lieber Somma,

Ich habe vor einigen Tagen auch die beiden letzten Akte des Lear erhalten. Ich finde, Sie haben nicht wohlgetan, in der Arie der Delia das Andante zu streichen. So bleibt nur ein unvollkommenes Stück. Ich wollte es geändert, aber nicht gestrichen haben. Mir gefiel diese Strophe ferner Stimmen nach der Schlacht sehr: sie hatte Charakter und Farbe. Der Staatsstreich, den Albanien macht, scheint mir nicht natürlich. Dieser Herzog, der bis dahin schwachköpfig gewesen ist, wie kann er so stark werden, die leibhaftige Königin und ihren Liebsten, dem sie Vollmacht gegeben, einsperren zu lassen? Der Tod Gonerils und der Zweikampf<sup>1)</sup> waren natürlicher!

Denken Sie dran: im übrigen reden wir in Italien darüber.

Was den „Monaco“ betrifft, so gefällt er mir, wenns der von Levis ist, nicht als Opernstoff. Wenn er von Ihnen erfunden ist, kann ich darüber nichts sagen. Nur muß ich Ihnen bemerken, daß ich einen Stoff möchte, der nicht ein Spektakelstück ist, sondern einen gefühlvollen, eine Art Somnambula oder Linda, von dem Genre selbst abgesehen, da es ja schon bekannt ist. Ich kann Ihnen im Augenblick keine Stoffe vorschlagen.

Wenn Sie etwas in besagter Art finden, machen Sie ganz in Ruhe ein Scenarium, das Sie mir, sobald ich wieder in Italien zu Hause sein werde, senden.

Addio in Eile

Ihr ergebenster

G. Verdi

18.

Busseto, 7. April 1856

Lieber Somma,

Ich habe sehr aufmerksam den Vorschlag, den Sie mir gütigst sandten, gelesen. Ich will nicht von den Schönheiten reden, die sich in allen Ihren Dichtungen finden, doch für ein musikalisches Drama scheinen mir die Charaktere etwas zu trist und gräßlich, und es ist zu wenig Abwechslung drin. Indem ich zugebe, daß ich mich täuschen könnte, erinnere ich Sie dran, daß, als ich das Vergnügen hatte, Sie zu sehen und en passant über diese Sache zu sprechen, ich Ihnen sagte, wie gern ich ein ruhiges, einfaches, zartes Drama hätte: eine Art Somnambula, ohne daß es eine Nachahmung der Somnambula<sup>2)</sup> wäre. Hier sind wir tausend Meilen auseinander. Ich danke Ihnen also, und Sie können es anderweitig verwenden.

Ich bin nicht sicher, ob der vierte Akt des König Lear, so wie Sie ihn zuletzt sandten, geht, doch eines ist sicher, daß man das Publikum nicht so viele Recitative schlucken [inghiottire] lassen kann, besonders nicht in einem vierten Akt. Das sind keine Komponistenforderungen: ich könnte auch eine Zeitung oder einen Brief usw. in Musik setzen, doch das Publikum erlaubt im Theater alles außer der Langeweile. Alle diese Recitative, wären sie auch von Rossini oder Meyerbeer, können nicht anders als lang, also langweilig werden. Wenn ich die Wahrheit sagen soll, so fürchte ich sehr für diese erste Hälfte des vierten Aktes. Ich kanns nicht ausdrücken, aber etwas darin befriedigt mich nicht. Sicher mangelt die Kürze, vielleicht auch die Klarheit, vielleicht die Wahrheit . . . ich weiß es nicht. Ich bitte Sie also darüber noch nachzudenken, um zu sehen, ob es möglich ist, etwas theaterwirksameres zu finden. Addio, addio. Seien Sie nicht böse

Ihrem ergebensten

G. Verdi

<sup>1)</sup> Also Shakespear's Lösung.<sup>2)</sup> Von Bellini, Text von Romani.

Schluß folgt

XIII. 1.

4

---

# VERDI'S DRAMATISCHE TECHNIK

VON RICHARD SPECHT IN WIEN

---

**I**n der großen kunstgeschichtlichen Registratur, deren Zweck es ist, jede künstlerische Erscheinung säuberlich geordnet zu rubrizieren, klassifizieren und etikettieren — in dieser noch immer betriebsamen Anstalt herrscht Verlegenheit, wenn der Name Giuseppe Verdi genannt wird. Auch jetzt noch. Obwohl es heute, hundert Jahre nach der Geburt des Meisters, eigentlich schon an der Zeit wäre, ihm sein endgültiges Schubfach anzuweisen. Aber er wehrt sich, eigensinnig, jäh, schweigsam trotzig, wie er von jeher war, noch immer gegen jede Einschachtelung, und läßt sich in kein Fach zwingen. Wer es versucht, wird jedesmal gewahr, daß er nie den ganzen Verdi „unterzubringen“ vermag; daß immer, einem ironischen Springkobold gleich, ein Rest herausguckt, der die saubere Etikette des Faszikels vollkommen ad absurdum führt. Kommt dazu, daß sein Wesen nicht nur jedem Volk, sondern — von allen Affinitäten der Rassenelemente abgesehen — auch jeder künstlerischen „Partei“ anders erscheint und anderes bedeutet. So daß es nicht nur den Friedsamten, die Ordnung im Haushalt der Kunst wollen, sondern auch jenen schwer ist, Verdi's Wesen in eine Formel zu fassen, die die Feststellung fesselt, wie sich dieses Wesen in unserer Gegenwart spiegelt und was von ihm wirklich lebendig, nicht nur traditionell festgehalten ist.

Der Künstler, der das wundersame und einzigartige Schauspiel einer Entwicklung sondergleichen gegeben hat: von der unbedenklichen, triebhaften, oft rohen und blutrünstigen Musik für panoptikumhafte Schauder-dramatik, von überreicher, prasselnder, bis zum Reißen angespannter, aber unkultivierter Melodik und einer fast gleichgültigen Primitivität der instrumentalen Palette zu einer sublim vergeistigten, wählerischen, mit souveräner Hand unfehlbar gestaltenden Meisterschaft, zu edelstem Geschmack, zu einem Orchesterstil, dem für jede seelische Regung und für jede Stimmung die ganze Farbenskala von brünstigster Scharlachglut bis zum flimmerndsten Perlmutterglanz zu Gebote steht — dieser Künstler ist mehr als bloß die Summe all dessen, was die einzelnen Werke von ihm aussagen, ist in jedem Augenblick seines Schaffens ebenso widerspruchsvoll als in seiner Totalität. Keine Formel sagt ihn ganz aus. Ist er der Troubadour der italienischen Freiheit (oder besser der Libertà, die sich, nebenbei bemerkt, nicht nur klimatisch von der deutschen „Freiheit“ unterscheidet) oder nur ihr großer Bänkelsänger? Ist er wirklich der Victor Hugo der Musik, wie er gern genannt wurde — sogar in Monaldi's Verdi-buch, dem Muster einer schlechten und leblosen Biographie —, oder nicht vielmehr der Tintoretto der Töne: ganz ungallisch, ganz italienisch, über-

lebhaft in der Geste, von hitzigen Visionen wilder und lauter Massen bedrängt? Nichts stimmt ganz. Man hat ihm mit Recht vorgeworfen, daß er nur zu oft — wenn auch immer aus ungeheurer Kraft, Fülle und Spontanität heraus — Kolportagemusik gemacht habe und war bereit, den Meister der „Aïda“ und des Requiems zu einem derben und leichtfertigen und dazu ungebildeten Trabanten Meyerbeers zu stempeln, mit dem er nicht nur in seiner redlichen Lauterkeit, sondern auch im innersten Wesen seiner ganz und gar niemals berechnenden Kunst nicht das mindeste gemein hat; nur höchstens ein paar Äußerlichkeiten der Technik. Man hat ihm jeden Humor und jede Grazie, ja jeden Geist in seiner Musik abgesprochen und die animalische Kraft, die ganz unzerebrale Sinnlichkeit und Wut der eruptiven Melodik seiner ersten Opern könnte dazu verführen, dieses Urteil zu unterschreiben; aber man braucht gar nicht an den „Falstaff“, diese mutwillig flimmernde, witzsprühende, von allen guten Spottgeistern gesegnete fröhliche Wissenschaft eines köstlich reif, weise, heiter und gütig gewordenen Menschen zu denken, um jenen Spruch zu verwerfen: in den Gesängen des Pagen, dem Quintett oder gar in dem höhnischen Chor der Verschwörer im „Maskenball“ und in der Chor-erzählung im „Rigoletto“ stecken mehr Anmut, Ironie, scherzhafter esprit und Laune als in den meisten „komischen“ Opern zusammengenommen. Nichts stimmt ganz. Und es wird nicht leicht zu entscheiden sein, wo der „eigentliche“ Verdi steckt: ob in der fabelhaften Stoßkraft, der robusten Vitalität, den ganz dem Trieb und dem Urgefühl einer unbändigen Erotik, ungebrochenen Zorns, stiernackigen Schmerzes entströmenden melodischen Ausbrüchen seiner früheren Werke, dem „Troubadour“, dem „Maskenball“, dem „Rigoletto“, der „Traviata“; oder in der gebändigten Fülle, der inneren Ordnung, der prachtvollen Architektur, der dramatischen Charakteristik seiner letzten, der „Aïda“, des „Othello“, des „Falstaff“.

Zweierlei ist sicher: er war einer der stärksten und ursprünglichsten Erfinder, die die Musik überhaupt kennt; von einem Glanz, einer Furie, einer Leidenschaft, einer glühenden Melancholie, wie sie nur wenige außer ihm haben und von einer melodischen Potenz, neben der in ihrer Substanz und in ihrem Quantitativen — von den Unterschieden des Niveaus und von intellektuellen Unterschieden ganz abgesehen — vielleicht nur noch Schubert und Johann Strauß in Betracht kommen. Und: er war Dramatiker vom Scheitel bis zur Zehe. Keiner im höchsten Sinn; kein Darsteller des Außerordentlichen, keiner, der der Menschheit Beispiele hinstellt, keiner, dessen Werk eine metaphysische Erfüllung bedeutet, der dem Genießenden innere Reinigung zuteil werden läßt und ihn mit unverlierbaren seelischen Bereicherungen beschenkt. Von Richard Wagner trennt ihn eine Welt; und nicht nur im Geistigen. Was er gegeben hat, ist Theater allerbesten Art. Über diese Art hinaus schreiten freilich die

beiden herrlichen Alterswerke, der „Othello“ und der „Falstaff“, in denen er wirklich dem Dramatischen im höchsten Sinn nahekam und in denen nur das Stoffliche im Verhältnis zu den Möglichkeiten seines Tonwerdens problematisch sein mag. Alles andere, sogar noch die „Aïda“, in der das Musikalische filtriert und allem allzu Leutseligen entrückt ist wie bei ihm nichts zuvor, ist doch nur Schaubühne als Anstalt der Spannung, des Effekts, der erregten Zerstreuung, nicht — um das Schillersche Schlagwort in Wagnerschem Sinn zu gebrauchen — als „moralische Anstalt“. Mag sein, daß die empfindlichere Reaktion auf die Versuchungen des wirkungsvoll Gewöhnlichen, die große Linie der musikalischen Szenenführung, die durchaus edle und doch immer von heftigstem Temperament hervorgetriebene Melodik und die orchestrale Dramatik seiner Spätschöpfungen auf Wagners Einfluß zurückzuführen sind; so sehr alle Verdibiographen, Gino Monaldi,<sup>1)</sup> Carlo Perinello,<sup>2)</sup> Arthur Pougin<sup>3)</sup> und all die andern diesen Einfluß, ja die Bekanntschaft Verdi's mit dem Werk Richard Wagners zu leugnen versuchen. Trotzdem kann für den aufmerksamer Hinhorchenden kein Zweifel an solcher Einwirkung aufkommen. Zu beweisen ist sie freilich schwer; so auffallend auch die stilistische Veränderung und Verfeinerung wirken mag, die Verdi's letzte drei dramatische Werke von ihren Vorgängern unterscheidet. Aber schließlich wäre es ja nicht ausgeschlossen, daß ein Musiker von solch unbedingter und unfehlbarer dramatischer Empfindung wie Verdi in den Jahren des Reifgewordenseins aus dem bloß Intuitiven zu wissender Erkenntnis der Bedingungen und Gesetze seiner Kunst gelangen und durch das Gebot seiner inneren Entwicklung auf den Weg solch bewußter dramatischer Meisterschaft getrieben werden könne. Auch die immer stärker hervortretende Neigung, durch das Mittel des musikalischen Symbols, des Erinnerungsmotivs bedeutsame und blitzartig aufhellende Wirkungen zu üben, müßte nicht von vornherein durch Wagners Beispiel motiviert werden; nicht nur, weil mancher Vorgänger des Bayreuther Meisters dieses technische Mittel verwendet hat, sondern vor allem, weil Verdi selbst, der sich niemals viel um andere Musik gekümmert hat und dessen Tönen gerade seine wundervolle Unerfahrenheit (auch im musikalischen Sinn) ihre unbekümmerte, explosive, leidenschaftlich aufschnellende Gewalt und Selbstherrlichkeit gibt, schon in früheren Werken, im „Rigoletto“ z. B., ja sogar in dem vielverlästerten und trotzdem (wie kaum ein anderes Werk seines Schöpfers) sprudelnden, wahllosen, aber fast unbegreiflich verschwenderischen Reichtum offenbarenden „Trovatore“ das Leitmotiv mit entscheidender Sicherheit an den rechten Platz gestellt hat. Wer aber Wagners Einfluß auf Verdi

<sup>1)</sup> Verdi und seine Werke. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, 1898.

<sup>2)</sup> Giuseppe Verdi. Verlagsgesellschaft „Harmonie“, Berlin, 1900.

<sup>3)</sup> Verdi. Histoire anecdotique, Paris, 1896.

leugnen will, der betrachte das Vorspiel der „Aïda“ neben dem des „Lohengrin“. Es wäre eine selbst im Bereich der Musik unerhörte Duplizität der Ereignisse, wenn diese beiden Stücke, die in ihrem dynamischen Schema, in ihrer Anlage, in ihrem Beginn, ihrer Steigerung und ihrem Ausklingen einfach parallel laufen, entstanden wären, ohne daß der Schöpfer des später gekommenen von dem verwandten (wenn auch thematisch natürlich durchaus verschiedenen) Gebilde etwas geahnt hätte. Von dem Thema „Falstaff-Meistersinger“ ganz zu schweigen.

Trotz alledem und auch in bezug auf Verdi's Spätschöpfungen gesprochen: nichts verschiedener als das dramatische Verfahren der beiden größten Beherrscher des Tondramas ihrer Epoche. (Immer wieder: die ungeheure geistige Distanz beider Erscheinungen und die ihrer kulturellen Wichtigkeit bedarf nicht erst der Feststellung und bleibt bei den folgenden Untersuchungen durchaus ausgeschaltet.) Um es mit einem Schlagwort auszudrücken, das freilich für Verdi's letzte Werke nur bedingte Geltung hat: bei Wagner steht das dramatische Orchester im Vordergrund, bei Verdi die dramatische Melodie.

Der Dramatiker Verdi wird bis zum heutigen Tage zugunsten des ungeheuren Melodikers unterschätzt. Nur wenige wissen es, daß er fast alle Stoffe seiner Opern selbst gewählt und selbst skizziert hat, daß seine dichterischen Mitarbeiter zumeist nur die Aufgabe der Versifizierung hatten, daß er mit unerbittlicher Genauigkeit jedem szenischen Detail nachging, von seinen Dichtern immer wieder und wieder Änderungen zum Vorteil der dramatischen Prägnanz und Straffheit, des rechten Ausdrucks, der charakteristischen psychologischen Wendung forderte.<sup>1)</sup> Wenn einmal in Deutschland Verdi's Lebenswerk in würdiger Form und den Intentionen des Meisters entsprechend interpretiert würde, nicht als Gelegenheit zu bel canto und Koloratur, sondern als empfundene und musikalisch mit der höchsten Gefühlsexpansion und Schärfe geformte szenische Aktion, dann würde man es erst mit Staunen bis in die feinsten Einzelheiten verfolgen können, wie Verdi jede seelische Schwingung melodisch auszudrücken, aber auch jeden Charakter in der bloßen Gesangslinie festzuhalten vermag, ohne erst umständliche symphonische orchestrale Ausdeutungen zu benötigen. Daß er auf seiner ganzen Höhe ist, wo er beides vereint, was durchaus nicht nur in den drei Meisteropern der Fall ist, bedarf nicht erst des bekräftigenden Worts; ebensowenig, daß er oft und oft, nur der Virtuosität irgendwelcher Primadonna gedenkend, den dramatischen Sinn plötzlich vergißt und mißachtet, um nur in möglichst verblüffenden Effekten äußerlicher Bravour einen Eindruck zu erzielen, der den allzeit Gedankenlosen,

---

<sup>1)</sup> Vgl. z. B. den Briefwechsel Verdi's mit Antonio Somma im vorliegenden Heft, S. 34 ff. Red.

für die eine Melodie nur das ist, was man nachpfeifen kann, und denen die Musik nicht die Sprache des wahren Lebens, sondern nur Ergötzung des Ohres ist, immer willkommener sein wird, als der ergreifende, die Seelen der Menschen und die Laute der Natur entschleiernde Ausdruck des ernsthaften Dramatikers oder Symphonikers. Ein entsetzliches Beispiel für diese Art ist (im „Troubadour“) Leonores „ich lächle unter Thränen“,



eine Stelle, die selbst der treffliche Dirigent Vigna, der den stereotypen Verdi'schen Arien- und Strettarrhythmus



als klingendes Herzklopfen bezeichnete und auch wirklich oft herzbeklemmend zum Ausdruck zu bringen vermochte, kaum „retten“ können wird. Während — um vorzugreifen — andere dieser Art oft verkannt werden: nichts falscher zum Exempel — andere sollen später angeführt werden — als wenn im Miserere des „Troubadour“ Töne wie die folgenden:<sup>1)</sup>



nicht in gepreßter, hastiger Angst, in abgerissenen, atemlosen, halberstickten Schreien, sondern irgendwie „instrumental“ oder gar im Sinne der Koloratur-diva gebracht werden, statt mit stockender Stimme und erlöschender Kraft. Eine Stimmung von wirklicher Macht, die der unheimlich zuckende, vibrierende Rhythmus des fahlfarbigen Orchesters



meisterlich verstärkt. Solche Eindrücke durch bloße Klangfarbe trifft Verdi oft mit überwältigender Genialität und den einfachsten Mitteln. Prachtvoll — um nur eine Stelle aus einem trotz aller „Beliebtheit“ bei den Viel-

<sup>1)</sup> Die Notenbeispiele hab' ich mit Absicht sehr bekannten Stellen und nicht den zwei Spätwerken entnommen.



zuvielen lange nicht nach Gebühr gewerteten Werke anzuführen — wie im „Maskenball“ die sprungbereite Erwartung der Verschwörer, die den Täter auslosen, und das Grauenvolle der Mordtat, die schon ihre Schatten vorauswirft, in den gestopften Trompeten und den zitternden Streichertremoli zum Ausdruck kommt:



ein Thema, das dann späterhin in verkleinerter Form die Szene beherrscht. Oder die lähmende Wirkung der erst in furchtbarer Kraft und dann ganz gespenstisch tönenden Pauken zu dem verschwebend leise gehaltenen E-dur Akkord der Bläser — während die wehrlose Amelia den Namen dessen aus der Urne ziehen muß, der ihren Geliebten morden soll —



oder, im gleichen Werk (das ich absichtlich wähle, um zu zeigen, daß nicht erst in der „Aïda“ und den ihr folgenden Schöpfungen das „dramatische Orchester“ in seine Funktion tritt) der schaurige Beginn des dritten Akts, in dem es im Orchester wie glimmendes faules Holz leuchtet und gleich dumpfen Miasmen aufschwält, bis Amelias innige Liebesmelodie silbern aufstrahlt und all die Schatten der Verwesung fortscheucht. Oder der des zweiten, bei der Wahrsagerin: die drei wütenden Orchesterschläge, denen das unheimliche Motiv



folgt, und dann dieses sich schleichend aufringende:



in das es gleich züngelnden Blitzen hineinfährt. Und Ähnliches findet sich überall; auch in jenen Werken, in denen ihrem Schöpfer — und oft mit Recht — ein gedankenloses Draufloskomponieren brutaler Cabalettastücke vorgeworfen wurde. Und freilich: überall finden sich auch Stellen von unbegreiflicher Liederlichkeit und von aufreizender Zusammenhanglosigkeit mit dem stofflich Auszudrückenden. Nur daß all das eigentlich Nebensache ist; daß auch jene genialen Einfälle orchestraler Charakteristik, die gerade durch ihre knappe Prägnanz, Sparsamkeit und Einfachheit so unwiderstehlich und überzeugend wirken, ebenso sekundäre Mittel der dramatischen Technik Verdi's sind wie seine Leitmotive. Sein Hauptmittel der Charakteristik, das ihm wie keinem anderen im Ausdrucke der subtilsten und der größten Seelenvorgänge, zartester Grazie und keuchender Leidenschaft, böser Heimtücke, jagender Angst, schmerzlicher Ironie gehorcht, bleibt seine dramatische Melodie. Um derentwillen er es oft und oft wagt, auf alle instrumentale Untermalung zu verzichten und das Orchester wie eine Riesengitarre zu behandeln. Er hat nicht nur nicht auf die uralte Tradition verzichtet, die den Italiener zum „Sänger an sich“ machte. Er hat dieser Tradition alle Möglichkeiten der Weiterentwicklung abgelistet, hat seine sonderliche Fähigkeit, „für die Stimme zu schreiben“ (wie es gern im Gesangslehrerjargon heißt), zu ungeahnten Wirkungen ausgeweitet und hat es zuwege gebracht, nicht nur die technisch sangbarsten und den Bedürfnissen jeder Stimmelage sich aufs wunderbarste anschmiegenden melodischen Linien zu ziehen, sondern sie mit neuartigem Ausdruck jeder Art zu beladen.

Diese Verdische Melodie ist, auch für sich betrachtet, ganz ohne Beziehung auf ihre seelenentschleiernenden, alle menschlichen Regungen bloßlegenden Möglichkeiten, von einem bezwingenden Ungestüm und von hinreißendem Glanz. Sie ist gewiß nur zu oft derb, gewöhnlich, salopp, gassenhauerisch; aber selbst dann betört sie durch ihre Torpedo-Verve, durch ihre ejakulierende Energie, durch ihre sausende Schleuderkraft, durch die prachtvoll gesunde Schamlosigkeit und Maßlosigkeit eines ganz und gar unverbrauchten, in brennender Gier tobenden Temperaments. Dort aber, wo herrlicher innerer Adel und passionierte Schönheit in ihr hinströmen, hat diese Melodik ein wahrhaft berauschendes Aroma, wirkt wie ein unglaublich starker und unvergeßlicher Naturlaut, in dem wirklich die Seele Italiens zu schwingen scheint. Auch hier manchmal, gleich der Grimasse eines wundervollen Angesichts, eine Verzerrung zum bloßen Effekt, ja ein

abscheuliches Entstellen durch eine plötzlich aufgeklebte Koloratur, die wie ein Selbstverrat wirkt, wie das verächtliche Preisgeben des Innigsten an eine Befleckung durch die unreinen Hände der Menge, die nur ihren Spaß haben und nicht erschüttert werden will. Aber zum Glück sind gerade diese Unbegreiflichkeiten nicht häufig bei den wirklich empfundenen Eingebungen des Meisters, die in unglaublich breitem Strom hinfließen, in nicht endenwollendem Gesang, der immer wieder zu neuen, noch überschwenglicher schwärmenden Gebilden aufblüht. Diese Melodik ist, auch ganz ohne Zusammenhang mit ihrem eigentlichen Ausdruck, durchaus dramatisch; durch ihre innere Spannung, durch ihren Manometerstand, durch ihre Unaufhaltsamkeit und die Schnellkraft ihrer Steigerungen. Sie läuft wie mit nackten Füßen über glühendes Eisen.

Aber sie ist mehr als bloß Belustigung des Ohrs. Sie vermag es nicht nur, Schmerz und Liebe, Bangen und Sehnsucht, sondern so versteckte und dem Wesen der Musik sonst ganz fremde Regungen, wie falsche Verschlagenheit, tückisch aufzüngelnden Neid, wütenden, aber die Maske der Heiterkeit tragenden Kummer mit greifbarer Unmittelbarkeit zu schildern. Nichts heuchlerischeres, als die mißtrauisch-liebevolle Ansprache der Amneris an Aïda (im 2. Akt):



Nichts ergreifenderes als der aufschluchzende Auftakt zu der heiteren Melodie, die Rigoletto (im 3. Akt) den Höflingen vorträllert:



und die immer wieder in Tränen auszubrechen scheint. (Freilich, sie muß auch so gesungen werden. Der Ausdruck jeder Musik ist so vieldeutig, daß bloß eine Wortänderung genügt, um die Möglichkeit ganz entgegengesetzten Vortrags zu geben. Aber im Zusammenhang mit der Situation sind die Verdi'schen Melodien von geradezu zwingender Eindeutigkeit und Prägnanz des Ausdrucks.) Oder — um die Notenbeispiele nicht allzusehr zu häufen —: nichts haßerfüllteres, trostloser verfinstertes als Jago's Credo im „Othello“; nichts raubtierartigeres, kannibalisches als Amonasros Ausbruch im 3. Akt der „Aïda“; nichts . . . aber es ist unnötig, nach Belegen zu suchen, wo man nur (und ich habe es hier nicht anders getan) aufs Geratewohl irgendeine Partitur einer beliebigen Verdi-Oper aufzuschlagen braucht, um auf Schritt und Tritt die Erfüllungen dieser ganz einzigen Gabe der melodischen Charakteristik zu finden.

Sie ist noch stärker in den Ensembles. Ich erinnere an eines der berühmtesten: das Quartett im Schlußakt des „Rigoletto“. Unmöglich, mit dem raffiniertesten Orchesterapparat das Wesen dieser vier Menschen und ihren gegenwärtigen Seelenzustand mit solch schlagender Deutlichkeit zu offenbaren, als es in den Themen dieser vier Singstimmen geschieht; den leichtsinnig verliebten Herzog:



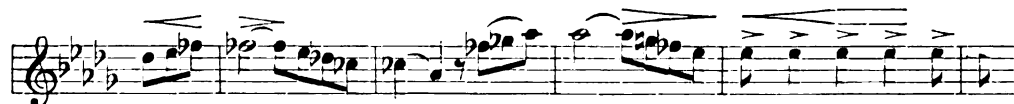
die seelenlos tändelnde, kalt kokette Maddalena:



Gildas schmerzliche Seufzer:



und den innig wehmütvollen Ausdruck ihrer enttäuschten Liebe:



und wieder Rigolettos verhaltenes Knirschen in atemloser Wut:



Und rein musikalisch genommen: wie schön verschlingen sich diese vier Stimmen zu einer einzigen süßen Klangeinheit; mit welcher Noblesse sind die Linien hier gezogen; welch feine Meisterhand hat diese ganz disparaten Stimmungen zu einem scheinbar widerspruchsslosen und gerade durch seine inneren Kontraste lebendigen Musikstück geformt! Nicht ganz auf dieser musikalischen Höhe stehend — weil die primitive Monotonie der Chorstimmen allzu „bequem“ wirkt —, aber vielleicht noch drastischer: das Quintett im 2. Bild des „Maskenball“. Richard, der die Schauer der Prophezeiung durch unbekümmertes Scherzen abschütteln will:



die Wahrsagerin, die düster und starr an ihrem Spruch festhält:



die Verschwörer, deren frohlockende und dabei angstvolle Stimmen gleich Dolchstößen hineinfahren:



und dann leise grollend:



Und über all das hingeschwungen, in zärtlicher Besorgtheit die helle Stimme des Pagen mit der breit hinwehenden süßen und bangen Melodie:



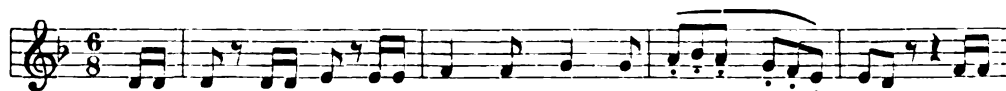
die all diese vielfältige und erregte Vielstimmigkeit zu einer beruhigten Einheit bindet.

Diese Meisterschaft, gerade im polyphonen Ensemble dramatische Charakteristik zu treiben, seine Menschen auf eine einzige Linie zu bringen, all diese Linien aufeinander bis zum Ergebnis einer sonderlich organischen Form einzustellen und dabei in Ton und Wort nicht nur Gemütschilderung zu erreichen, sondern die Handlung vorwärtszupeitschen — diese Meisterschaft, der in dieser Art Stücke von solch bewegter und doch deutlicher Bestimmtheit gelingen wie die eben genannten, hat Verdi manchmal dazu verführt, mit dieser Form zu experimentieren. Er ist dabei in den Fehler verfallen, in derartige weitausschwingende, unter großen me-

iodischen Bögen hineinleuchtende Ensembles entscheidende, die dramatische Peripetie einzig herbeiführende Worte und Vorgänge einzuflechten, deren Ausdruck zumeist hastig rezitierenden Mittelstimmen anvertraut wird und die eben dadurch nicht nur dem Ohr, sondern sogar nicht selten dem Auge in der Massenaktion, die das Detail verschluckt, entgehen. Eine verhängnisvolle Neigung, die ihn um eine der besten Wirkungen in einem seiner reinsten Meisterwerke gebracht hat: im 3. Akt des „Othello“ verschlingt das an sich grandios aufgebaute Riesenensemble nach Desdemonas Mißhandlung die wichtigen Dialoge Jagos mit Othello und Rodrigo, und — von der mangelnden Motivierung des Späteren abgesehen — das dramatische Uhrwerk wird scheinbar zum Stillstand gebracht, um (an einem der bewegtesten Punkte der Tragödie) der Musik nichts durch sein Hineinticken zu entziehen. Scheinbar, denn in Wahrheit tickt es doch; aber nicht bemerkbar genug, um die tragische Spannung zu steigern — und so wird gerade hier die Musik in all ihrer Pracht ungeduldig als retardierend und weitschweifig empfunden. Ein Fehler, der bei solch musikatmenden Naturellen wie Verdi nur zu leicht zu verstehen ist. Und einer, den ihm sein bester Nachfolger, Puccini, in den ersten Finali der „Manon“ und der „Tosca“ zu seinem Schaden abgeguckt hat. In diesem speziellen Fall wirklich: wie er sich räuspert . . .

Allerdings: vielleicht sind auch diese so vielfach verschlungenen, musikalisch klaren, aber dramatisch „verfilzten“ Parteen noch zu voller Deutlichkeit zu entwirren. Wenn man sie nämlich beim Vortrag weniger auf bel canto und Tonbildung hin anlegt, sondern auf den diesen Tönen einzig entsprechenden dramatischen Akzent; so daß eine Art Wortpolyphonie der Tonpolyphonie zur Seite gestellt wird, die zu ganz gleicher Transparenz wie diese durchgebildet werden muß. Was, nebenbei bemerkt, in gewisser Hinsicht auch von den Einzelgesängen gilt: der Dramatiker Verdi wird in seiner wilden Echtheit und seinem Impuls erst ganz erkannt werden, ja vielleicht eine ungeahnte Renaissance erleben, wenn die Sänger sich nicht mehr einbilden werden, „all' italiana“ singen zu müssen, mit allen Ungezogenheiten falscher rubati, dem Forcieren der hohen Töne, den schmählichen, oft noch „aus eigenem“ hinzugefügten Koloraturbravouren, der Publikumsanbiederung, den Dacapo-Unarten, dem Überwintern auf willkürlich gewählten Fermaten. Sondern ausschließlich aus der Situation heraus: dem Seelenzustand, dem Nachzittern des Erlebten und der Erwartung des Kommenden entsprechend. Wenn beispielsweise im „Maskenball“ Amelias Gesang im 3. Bild:

*Presto assai*





nicht in hastigem, gepreßtem Flüstern gesungen wird, mit jagendem und stockendem Atem, angstgeschüttelt, die Töne keuchend und krampfhaft hervorgestoßen und plötzlich in rasende Schreie der Verzweiflung ausbrechend, sondern mit sorgfältiger Tongebung, metronomhaft virtuos, mit behutsamer Beachtung aller Künste des Atems und der Resonanz, so ist die dramatische Wirkung beim Teufel, und übrig bleibt nur eine dann freilich fast unerträglich triviale, von allen Geistern der Kunst verlassene Musik, und die Geringschätzung, die sie heute noch von ernsten und kunstnahen Menschen zu erleiden hat, wird durchaus begreiflich. Während sich bei richtigem Vortrag ein vollkommen glaubhafter, ja zwingender Eindruck einstellt; keiner, der den hohen Offenbarungen der ganz Großen gleichkommt, aber ein heißer, gegenwartvoller und menschlich packender.

Freilich gehörte dazu, daß all diese Werke aus der Sinnlosigkeit, der haarsträubenden Deklamation, dem leichtfertigen Undeutsch und vor allem aus der Verzerrung gerettet würden, die den Originaldramen Verdi's durch die deutschen Übersetzer zugefügt worden ist. Es wäre besser, wenn man am hundertsten Geburtstag des Meisters, der heute so lebendig ist wie nur wenig andere, statt Denkmäler zu stiften und allerlei mittelmäßige Feierlichkeiten zu zelebrieren, eine Nationalspende zuwege brächte, die für korrekte Aufführungen der Werke und für das Zustandebringen dichterisch vollwertiger Übertragungen des dramatischen Worts zu verwenden wäre.

Verdi und sein Werk wären es wert. Nicht nur die drei Meister-schöpfungen, denen längst ihr Rang im Bewußtsein der Gegenwart angewiesen worden ist; auch die vielleicht weniger reinen, dafür aber noch reicheren, noch sturmvolleren, von heftigem, rotem, lebendigem Blut durchkreisten Schöpfungen seiner mittleren Zeit. Denn in dieser Musik liegt die Gewähr des Beständigen. Weil sie elementar ist; weil in diesen Klängen eines Einzelnen ein ganzes Volk singt, die Sonne seines Landes glüht, die ganze sinnliche Unbändigkeit, die aufrührerische Verwegenheit, die revoltierende Ungezügelterheit einer Rasse lebendig geworden ist. Diese Musik ist oft im üblen Sinn volksmäßig, oft gewöhnlich aufdringlich, ja gemein; und ist selbst dort von einer Kraft und einer Hitze des Atems, gegen die man wehrlos ist. Wo sie aber ganz der erlauchte und adelige Ausdruck ihres menschlich so wahrhaften, vornehmen und mannhaft unab-

hängigen Schöpfers ist, hat sie eine Pracht und einen Reichtum, dem nicht viel Ähnliches zur Seite zu stellen ist; einen Reichtum, der in jeder Melodie unterwegs noch viel üppigere Blüten pflückt als die, mit denen er auszog. Wie solch eine Melodie einer glühenden Rakete gleich auffährt, steil und stolz, und immer noch unablässig steigend, bis sie sich auf ihrem Gipfel zu einer niederregnenden Strahlengarbe erschließt; oder in weichem, sanft klagenden Schmachten hinfließend, langsam zu einem majestätischen Katarakt wird — das hat eine ununterbrochene Fülle, eine Schwungkraft des Bogens, eine Kontinuität des Einfalls, mit einem Worte: eine Potenz, neben der fast alles andere ähnlicher Art schwächlich und blaß wirkt. Die Kunst Verdi's ist nicht von der hohen Art der Beethoven und Wagner, ist niemals Andacht, Religion, Befreiung. Sie ist ganz diesseits; ganz irdische Liebe neben jener himmlischen. Die Substanz seiner ganz un-spekulativen, ganz von den Sinnen kommenden und zu den Sinnen gehenden Musik ist oft zu verwerfen. Sie ist sicherlich nicht immer „reinlich“ hat oft zuviel Erdenrest. Aber der Brunnen, der diese melodischen Strahlen emporschleudert, wird von keinem künstlichen Pumpwerk gespeist. Sondern von einer Naturkraft. Und wird deshalb nicht so bald versiegen.



# KRITIK

## OPER

**B**ERLIN: Saison. Aber auf dem kritischen Wege zur allerjüngsten Gegenwart stolpere ich bei einer Parenthese. Sie umklammert das gelatinehafte Erzeugnis „Sommeroper“. Alljährlich im Wonnemond, wenn Herzen weich werden, rechnet man auch auf die Abschwächung der Widerstandsfähigkeit gegen theatralisches Unkraut. Es ist, als habe Berlin im Winter schwer genug an der Bürde des künstlerischen Gewissens getragen. Die Mikroben treten ans Tageslicht. Sonnenschein verklärt sie. Die Fremden sollen die Kunststadt in ihrer Glorie schauen. Es gibt auch Berliner Fremde, ungeschuldsvolle Seelen, die in einem nördlich-südöstlichen Segment gedeihen. Aber selbst für Kunstraubritter sind schwere Zeiten angebrochen. Die Mittelstandsoper beeengt ihnen den Atem. Das Deutsche Opernhaus, jene sozial-künstlerische Gründung, die das Gewissen geschärft hat, spielt bis tief in den Sommer hinein. Und wir erinnern uns auch, daß just dieses Jahr das königliche Haus den Hundstagsschlaf hinausgeschoben hat. Trotz alledem erschien die Schmarotzeroper. Man begreift, daß ihre Freveltaten summarisch abgehandelt werden. Aber die Flecken im Weltstadtbilde dürfen nicht fehlen. Fand sich da der Direktor Hagin aus Magdeburg bei Kroll ein, begann mit einer Halbstegreifaufrührung der „Meistersinger“, ließ der Partitur ihren Klangzauber mit allen Mitteln mangelnder Orchestertechnik austreiben und schuf die Bühne zu einem Schauplatz von Zufallswirkungen um. Diesem Anfang entsprach das Weitere. Meist wurde auf Wagner gezielt, nebenbei auch auf anderes. „Tristan“ soll sogar bei einem Cello hingesiecht sein. Oasenhaftes Auftauchen guter und besserer Sänger, wie Eva v. d. Osten, Frieda Langendorff, Friedrich Plaschke, Theodor Lattermann, Leonor Engelhard. Zwischendurch jubilierte Werner Alberti; nach unverbürgten Gerüchten war er gerade (wieder?) auf der Bühne fünfundzwanzig Jahre alt geworden. Man gönne es diesem Charmer der unteren Hunderttausend. Ich streckte die Waffen und ließ, obwohl das Gestirn Emmy Destinn heranrückte, diese Sommeroper sich in den Nebel verlieren. Erfrischungspause. Als ich wiederkam, hatte die Hagin-Oper ausgelitten. Dagegen blühte die Sachse-Oper im Schiller-Theater O. und beschwor Moritzens Geist. Unter uns: ihr Debüt Anfang Juli war peinlich. Aber sie hatte sich bis Ende August bereits wacker zum Volksopernniveau heraufgespielt, hatte z. B. mit Lortzings Hausmannskost, mit Proben großer Opern und selbst mit einer Neuheit, Henri Févriers „Monna Vanna“, aufgewartet. Der Direktor Leopold Sachse ist wenigstens nicht ohne Ehrgeiz und Gewissen und sorgt für Geschlossenheit. Man kann ihn nun völlig O.-reif nennen. Auch unter den heutigen erschwerenden Umständen.

Wintergarnitur. Wir werden Zeugen eines Wettkampfes zwischen der Vorstadt- und der Hofoper sein; eines Kampfes mit nicht allzu ungleichen Waffen. Seltsames ist geschehen: Melanie Kurt hat sich nach Charlottenburg entfernen lassen. Wir wissen, was sie uns inmitten

der allgemeinen Dürre bedeutete. Hier ist eine musikalische Vollnatur, eine Blüte, die sich vor unseren Augen erschlossen hat; Paarung von Stimme, Instinkt, Verstand, Ehrgeiz, die stärkste Entwicklungsmöglichkeiten bedingten; verschiedene Gattungen der Oper befruchteten ihre Gestaltungskraft. Nun ist sie groß geworden und verläßt drum auch die Stätte ihres Wachstums. Der „Fidelio“ lebte von ihr; Brünnhilde atmete ihre Menschlichkeit. Neben ihr marschieren noch andere Nummern auf. Und was hat uns die königliche Oper zu bieten? Sie gab uns zunächst einen „Fra Diavolo“, der ein wenig nach Moder roch. Man hatte sich auf Jadowker eingestellt. Er war indisponiert. Die Ouvertüre erklingt. Sehr rhythmisch, sehr forsch, mit einem Gewaltschlußeffekt. Urheber war, wie man feststellte, Kapellmeister Robert Laugs. Wir wußten, daß wir wieder einmal überrumpelt waren. Er ist von einem Hofwind hierher geweht worden. Aber das soll uns nicht hindern, ihn vorurteilslos zu betrachten. Kaum daß er sich offiziell vorstellt, hat er stärkste Widerstände zu überwinden. Der eingesprungene Heinrich Hensel, der seinen wohlklingenden Tenor mit Grazie meistert, wie ein echter Kavalier einherschreitet, doch ohne banditenhaftes Draufgängertum ist, bleibt mit unerschütterlicher Ruhe bei seiner Unsicherheit und bei seinen gedehnten Tempi; Laugs, buchstabenstreu und bühnenfremd, beharrt ebenso unerschütterlich bei seinem Takt. So entwickelt sich ein durch mangelhafte Vorproben gesteigertes Mißverständnis. Doch sollte man sich hüten, den Fall für gänzlich irreparabel zu halten. Laugs hat das Format des Drilldirigenten, versteht sein Handwerk und könnte sich zur utilité hinaufarbeiten. Bleischwere bei echten Gallizismen ist deutscher Grundfehler, nicht nur der seinige. Auch an dieser Aufführung hingen Gewichte. Es gab Gutes, das sich, von Unzulänglichem durchkreuzt, nicht zur Einheit summierte. Die zwanglosen Übergänge vom Wort zum Ton fehlen. Da strömt von der durch Lieban verewigten Episodenfigur des Unterbanditen ein Sprühregen von Komik auf uns herab: Henke gab ihn und ließ aus dem Mime-Grund allerlei Ergötzliches wachsen: so einen Falsett-Triller, der virtuoser war als der echte, unechte Zerlinens, Birgit Engells (einer sonst gesangstüchtigen, beweglichen Soldatenbraut). Die Komik erstarrte in dem Engländer und seiner noch wesentlich schlechteren Hälfte (Herrn Schultz und Fräulein Vilmar), hob sich aber ein wenig durch Knüpfers Maske und Behäbigkeit. Famos Philipp als Lorenzo, der bis auf eine Ermüdung am Schluß metallischen Klang aufbrachte. Diesem Typ der französischen Konversationsoper stellt zufällig am nächsten Abend das Deutsche Opernhaus ein Prachtbeispiel der großen Opera aus denselben dreißiger Jahren gegenüber: Halévy's „Jüdin“. Sie ist durch den Schlenndrian entehrt und mußte neu aufgearbeitet werden. Eduard Mörike besorgte es peinlich gewissenhaft. Ich möchte allerdings nicht alles gut heißen: so hemmt der wiedererstandene Quartettsatz im ersten Akt das Tempo der Handlung. Doch immer hat die Hand eines kunstverständigen Praktikers über dieser Bearbeitung gewaltet.

Der Partitur sind kleine Lichter aufgesetzt, die aber die Orchesterfarbe Halévy's nicht beschatten. Die „Jüdin“ ist ein internationaler Wert, weil sie billigem Judaisieren entgeht, nur den schwermütigen Grundton anstimmt und echten Pathos voll ist. So stößt man sich nicht allzu sehr an Veraltetes. Die Aufführung arbeitete mit den reichen Mitteln und Farben, die schon in der „Königin von Saba“ erfreuten. Nur daß hier noch andere Kräfte vorrückten: Melanie Kurt, eine leidenschaftliche Recha, groß in ihrem Schreiten, in allen Bewegungen, mit leichtem Schwanken der Mittellage, doch mit stärkster Resonanz in der Höhe; Heinz Arensen, ein sehr manierlich singender, von Stereotypem nicht

freier Eleazar; der neue Paul Hansen, ein Leopold, dessen schöne Stimme meist pariert; aber er treibt oft hilflose Übergymnastik. Der erstaunliche Paradesänger Carl Braun, der als Kardinal mit seinem Rohmaterial wuchert; Emmy Zimmermann, eine den Forderungen der Partie nicht völlig gewachsene Eudora. Aber das rundete sich alles. Die sonst gescheite Regie (Felix Lagenpusch) hätte noch manchen Widersinn (im II. Akt) zu beseitigen. Dekorationen von Georg Hartwig & Co. prima, desgleichen das Ballet mit seiner reizenden Kommandeuse. Mörikes Geist aber zeigte sich allgegenwärtig.

Adolf Weißmann

## ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

**D**er Bilderteil dieses Heftes ist ganz dem Andenken Meister Verdi's gewidmet. Anschließend an die bereits früher veröffentlichten Porträts eröffnen wir ihn mit der Wiedergabe einer guten Photographie. Ihr folgt die im Senatssaal zu Rom aufgestellte Büste von Giulio Monteverde sowie eine mit Verdi's Autograph versehene Photographie aus seinen letzten Lebensjahren. Das nächste Blatt zeigt den Meister auf dem Totenbett, aufgebahrt im Hotel Milan in Mailand. Melchiorre Delfico hat eine große Anzahl guter Karikaturen Verdi's gezeichnet, von denen wir unsern Lesern vier recht ergötzliche vorführen. Aus seiner Ruhe, in der das erste Bild so köstlich mit dem getreuen „Tenore“ auf den Knien den Künstler darstellt, schrecken ihn die vielen Albums auf, die alle auf ein Autogramm lauern. In freundlicherem Gegensatz zu dieser Schattenseite der Berühmtheit sehen wir auf dem folgenden Bild die Geldanweisungen aus aller Welt herbeiflattern. Der Ruhm eines Geisteshelden aber birgt manche Unannehmlichkeit, deren schlimmste eine es ist, die Werke werdender Genies beurteilen zu müssen; bei dieser Tätigkeit zeigt das vierte Bild den Meister in tiefem Nachdenken.

Dieser Reihe auf Verdi's Persönlichkeit bezüglich Abbildungen folgen einige der Stätten, die durch ihn berühmt geworden sind. Da ist das einfache Gasthaus in Roncole, wo Verdi das Licht der Welt erblickte. Es folgt das Faksimile seiner Geburtsurkunde. Das Landgut Sant' Agata hatte Verdi 1849 gekauft und nach und nach zu einem landwirtschaftlichen Musterbetrieb umgestaltet. Wir stellen unsern Lesern den Landsitz des Meisters nebst einer Partie aus dem prächtigen Park vor. Zum Bau des „Teatro Verdi“ in Busseto spendete Verdi mit dem Versprechen, dafür eine Oper schreiben zu wollen, 10000 Lire.

Um das äußere Bild des Meisters soweit als möglich abzurunden, bringen wir schließlich noch Faksimilia zweier berühmter Stellen aus seinen Werken: des Quartetts aus „Rigoletto“ und des Finales des zweiten Aktes der „Aida“; seine Handschrift zeigt der Brief vom 25. Mai 1874.

Nachdruck nur mit besonderer Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster

Berlin W 57, Bülowstraße 107<sup>1</sup>

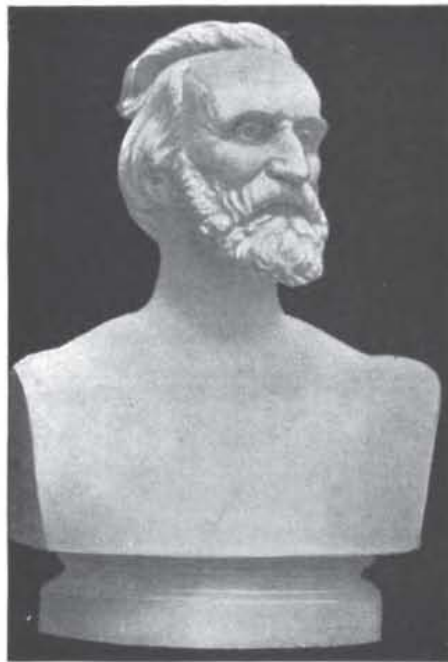
Digitized by Google

Original from  
UNIVERSITY OF MICHIGAN

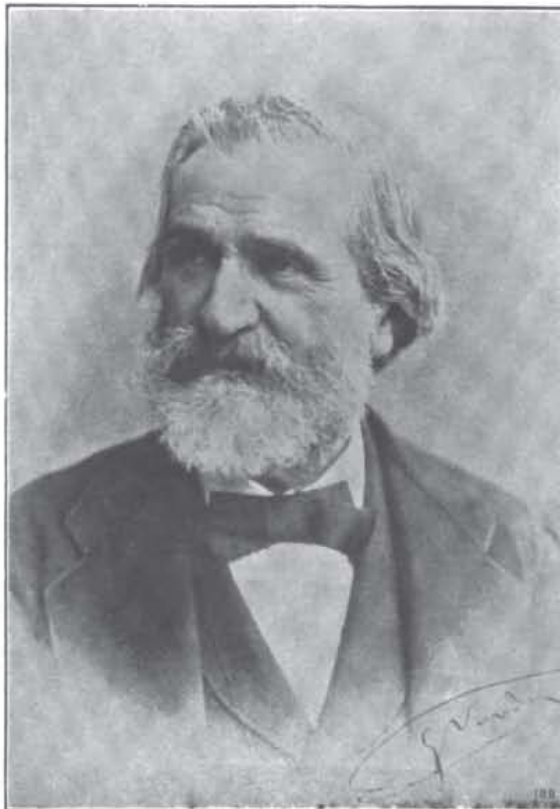


VERDI





VERDI •  
Büste von Giulio Monteverde



VERDI  
Photographie aus den letzten Lebensjahren

UoM

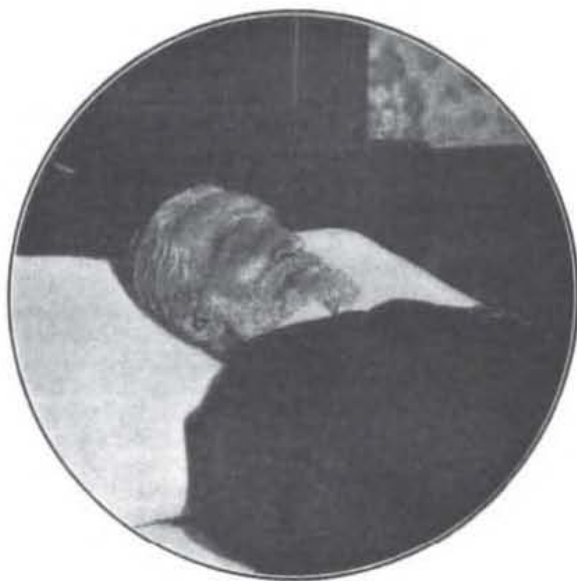


XIII

1

Digitized by Google

Original from  
UNIVERSITY OF MICHIGAN



VERDI AUF DEM TOTENBETT



Vor 41



VERDI-KARIKATUREN  
von Melchiorre Delfico

U of M





VERDI-KARIKATUREN  
von Melchiorre Delfico







VERDIS GEBURTSHAUS IN RONCOLE



U of M





Verdis Joseph

L'An mil huit cent treize le jour de Dimanche dix huit heures du matin à l'heure de l'office au temple de Busto Arsiziano, officier de l'état civil de la Commune de Busto Arsiziano, Dépositaire de l'acte de mariage, et compare Verdis Charles âgé de vingt huit ans Ambroise domoile à Rome lequel nous a présenté un enfant d'un sexe masculin né le jour dix du courant à huit heures du soir de son épouse et de la Louise Vétine, épouse, domiciliée à Rome son épouse, et auquel il a déclaré avoir donné les prénoms de Joseph Fortunato. Les Dites déclaration et présentation faites en présence de Romualdo Antonio âgé de cinquante un ans, Huissier de la Mairie, et Loris Maria âgé de cinquante un ans, Conserveur, domiciliés à Busto Arsiziano, nous ont donné lecture des registres de l'acte de mariage et nous ont signé avec nous.

Carro Gennaro Verdis Carlo Gennaro  
Viroli adjoint

# VERDIS GEBURTSURKUNDE



Verdis



VERDIS LANDSITZ IN SANT' AGATA



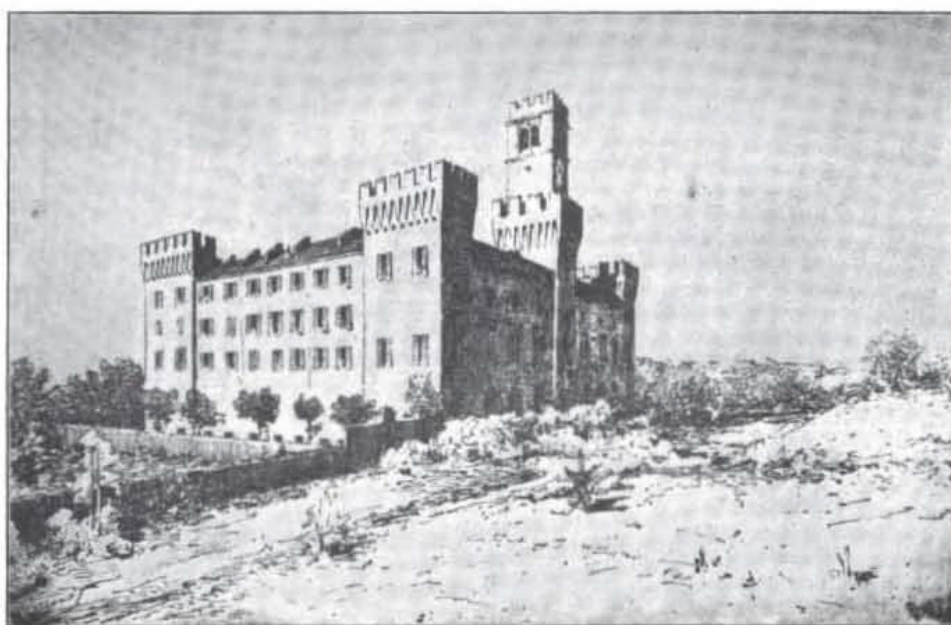
U of M



GARTEN IN VERDIS LANDSITZ SANT' AGATA



U of M



TEATRO VERDI IN BUSSETO



U of M

Handwritten musical score for Verdi's Rigoletto, showing a quartet entrance. The score is written on ten staves. The first four staves contain vocal lines with lyrics in Italian. The fifth staff contains a piano accompaniment line. The sixth staff contains a vocal line with lyrics. The seventh staff contains a vocal line with lyrics. The eighth staff contains a vocal line with lyrics. The ninth staff contains a vocal line with lyrics. The tenth staff contains a vocal line with lyrics. The score is written in a cursive, handwritten style.

EINE SEITE AUS DER ORIGINALPARTITUR VON VERDIS RIGOLETTO  
(Anfang des Quartetts)

XIII



1

1900

M.<sup>m.</sup> Sig. Sindaco

La dolorosa notizia della perdita  
di mangoni mi spinge a scrivere la  
messa da requiem: fui lancia del cuore,  
tributo di riverente affetto espressione del  
mio cordoglio

Mi è ora di moltissima soddisfazione  
il sapere da lei, Sig. Sindaco, che tale  
mio atto, tornò gradito alla S. U. e alla  
Cittadinanza che ella degnamente rappresenta.

Ringrazio per le cortesi espressioni  
di ella mi invia, e la ripeto i sensi della  
mia stima.

Milano 25 maggio  
1874

Luigi  
Verdi

EIN BRIEF VERDIS

[Verdi]



XIII

1

Digitized by Google

Original from  
UNIVERSITY OF MICHIGAN

and



# DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT  
BILDERN UND NOTEN  
HERAUSGEGEBEN VON  
KAPELLMEISTER  
BERNHARD SCHUSTER

## 2. VERDI-HEFT



HEFT 2 · ZWEITES OKTOBER-HEFT  
13. JAHRGANG 1913/1914

VERLEGT BEI  
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

... ich möchte, daß der junge Musiker, wenn er sich an seinen Arbeitstisch setzt, niemals daran dächte, Melodiker zu sein oder Harmoniker oder Idealist oder Zukünftler und wie der Teufel auch alle diese Pedanterieen heißen. Melodie und Harmonie sollen in den Händen des Künstlers nur ein Werkzeug sein, um Musik hervorzubringen; und ein Tag wird kommen, da man nicht mehr von Melodie, von Harmonie, von deutscher oder italienischer Schule, von Vergangenheit oder Zukunft usw. usw. sprechen wird, — und dann wird vielleicht das Reich der Kunst beginnen ...

Giuseppe Verdi

## INHALT DES 2. OKTOBER-HEFTES

EDGAR ISTELE: Verdi und Shakespeare (Schluß) III: „Othello“  
IV: „Falstaff“

ADOLF BEYSCHLAG: Über Irrlehren in der Ornamentik der Musik

MAX SCHNEIDER: Das zweite kleine Bach-Fest in Eisenach  
(27./28. September)

REVUE DER REVUEEN: Zu Richard Wagners 100. Geburtstag Aus Tageszeitungen (Schluß)

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten: Ernst Neufeldt, Wilibald Nagel, Wolfgang Golther, Georg Capellen, Emil Thilo, Walter Dahms, Wilhelm Altmann

KRITIK (Oper und Konzert): Berlin, Breslau, München, Sondershausen, Wiesbaden

### ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Porträt von Verdi; Verdi nach einer Lithographie vom Jahre 1845; Verdi nach einem Stich von Ch. Geoffroy (1853); Verdi nach einer Photographie vom Jahre 1873; Verdi's Leichenbegängnis; Verdi-Karikaturen von Melchiorre Delfico (zwei Blatt); Verdi's Handschrift aus dem Jahre 1838; Giuseppina Verdi-Streponi; Arrigo Boito; Alessandro Manzoni; Antonio Ghislanzoni; Das Theater San Carlo in Neapel; Inneres des Scala-Theaters in Mailand

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Verdiana, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

NAMEN- UND SACHREGISTER zum 48. Band der MUSIK  
ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.  
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.  
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.  
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrsleinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich,  
Belgien und England: Albert Gutmann,  
Paris, 106 Boulevard Saint-Germain  
Alleinige buchhändlerische Vertretung für  
England und Kolonien:  
Breitkopf & Härtel, London,  
54 Great Marlborough Street  
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York  
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

---

# VERDI UND SHAKESPEARE

(MACBETH — BRIEFE ÜBER KÖNIG LEAR — OTHELLO — FALSTAFF)

VON EDGAR ISEL IN BERLIN-WILMERSDORF

---

Schluß

## III.

### „Othello“<sup>1)</sup>

Des großen Briten gewaltige Tragödie von der Eifersucht ist vermutlich im Jahre 1603 entstanden, am 1. November 1604 vor dem König gespielt und erst nach des Dichters Tode im Jahre 1622 gedruckt worden. Während ein großer Teil der übrigen Shakespeareschen Stücke bald schon der Opernliebhaberei zum Opfer fiel und mehrfach den Stoff zu Textbüchern hergeben mußte, hat „Othello“ merkwürdigerweise erst zweihundert Jahre nach seiner Entstehung den ersten Komponisten in Rossini gefunden, dessen auf ein Buch von Berio geschriebene dreiaktige Oper am 4. Dezember 1816 in Neapel zur Uraufführung gelangte. Daß bei den ganz außerordentlichen dramaturgischen Schwierigkeiten, die, wie wir noch sehen werden, die Umformung der „Othello“-Tragödie in ein Opernbuch darbietet, Rossini's leichtfertiger Librettist derart mit Shakespeare umsprang, daß er nur dessen letzten Akt kopierte, im übrigen aber seiner eigenen freien Erfindung vertraute, darf uns nicht Wunder nehmen und war auch schließlich — sollte einmal wirklich das Textbuch nur ausgeschlachtet werden — das gescheiteste. So läßt denn beispielsweise Berio<sup>2)</sup> im ersten Akt seines Buches die Desdemona im elterlichen Hause zur Verlobung mit Rodrigo vom Vater gezwungen sein, eine Heirat, der sie sich dann im letzten Augenblick entzieht, um Othellos Gattin zu werden. Rossini hat lediglich in dem letzten, Shakespeare nachgeahmten Akte seine Musik zu tieferem Ausdruck erhoben und hier sogar einige ergreifende Momente zu erzielen gewußt. Nur einen wirklich poetischen Gedanken hatte der Librettist: er ließ im letzten Akt vor Desdemona's Fenster einen Gondolier die berühmten Dante-Verse singen:

„Nessun maggior dolore  
Che ricordarsi del tempo felice  
Nella miseria.“

---

<sup>1)</sup> Dieses hier etwas gekürzte Kapitel entstammt meinem neuen in Buchform zu publizierenden Werke „Die Architektur des Opernbuches“, in dem sich nach prinzipiellen synthetischen Erörterungen ausführliche Analysen von sechs Opernbüchern (Figaros Hochzeit, Wildschütz, Des Teufels Anteil, Carmen, Othello, Meistersinger) finden.

<sup>2)</sup> Der Vergleich der drei „Othello“- Fassungen in des Fürsten Valori Buch „Verdi et son oeuvre“ (Paris 1895) ist unglaublich dilettantisch. Valori stellt Berio über Shakespeare und Boito!

„Kein größerer Schmerz, als sich im Unglück glücklicher Zeiten zu erinnern.“

Charakteristisch für den Geist der Zeit, der auch in Deutschland so schreckliche Morde auf der Bühne nicht duldete, bleibt, daß auch das neapolitanische Publikum die Ermordung der Desdemona nicht mochte und von der zweiten Vorstellung ab einen glücklichen Ausgang erzwang: Desdemona beschwört ihre Unschuld, Othello wird gerührt und beide singen Rossini's vergnügtes, aus der „Armida“ adaptiertes Liebesduett „Cara per quest' anima“! Noch Hanslick hat den Rossini'schen „Othello“, wie er im „Musikalischen Skizzenbuch“ berichtet, so aufführen hören. Rossini's Oper hat übrigens Jahrzehnte hindurch Shakespeare's Werk siegreiche Konkurrenz gemacht und in Boieldieu (der sie für dramatischer als Mozarts „Don Juan“ erklärte!), Cherubini, Stendhal, Alfred de Musset und Lamartine eifrige Bewunderer gefunden, namentlich so lange die Malibran (1808—36) als Desdemona glänzte. *Tempi passati!*

Als Rossini's „Othello“ in Szene ging, lebte in dem kleinen lombardischen Städtchen Busseto bereits ein dreijähriger Knabe, dem es das Geschick vorbehalten hatte, dem Othello-Stoff die endgültige musikalische Fassung zu geben: Giuseppe Verdi. Aber merkwürdig, erst im 70. Lebensjahre, gerade in dem Jahre 1883, das Verdi's großem gleichalterigen Rivalen Richard Wagner den Tod brachte, erst so spät entschloß sich Verdi zur Komposition des gewaltigen Stoffes. Es ist hier nicht der Ort, Verdi's künstlerische Entwicklung und jene wunderbare Kraft zu schildern, mit der er gerade vom 70. Jahre an in „Othello“ und „Falstaff“ zwei Meisterwerke von unabsehbarem Zukunftswert schuf. Aber eines muß gesagt werden: der alte Verdi verschloß sich nicht mehr der — von Wagner am schärfsten formulierten — Meinung, daß die Dichtung in vieler Hinsicht die Gestalt der Musik zu bestimmen habe, und so gelangte er denn in seinen letzten Werken (von „Aïda“ ab) zu ganz anderen Opernbüchern, als er sie bis dahin komponiert hatte. Zudem entwickelte sich sein im Drang des Schaffens und in der Hitze des Daseinskampfes früher wenig kultivierter literarischer Geschmack durch ausgewählte Lektüre und vielseitigen Umgang schließlich derart, daß er es wagen durfte, die Hand nach Shakespeare's besten Werken auszustrecken, als ebenbürtiger dramatischer Meister, nicht mehr als Verunstalter, wie einst im „Macbeth“, und vielleicht sogar noch in dem projektierten „König Lear“. Die Zeit war „erfüllt“, die dramatische Musik hatte es gelernt, ohne opernhafte Allüren ihr eigenes Gut zu wahren, Verdi war gereift und sah neue Stilmöglichkeiten vor sich — da stieß er bei der Lektüre Shakespeare's, den er immer mehr zu verehren lernte, auf „Othello“, und sein Entschluß stand fest, sich dieses Stoffes zu bemächtigen.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Ich verweise auf einen prächtigen Aufsatz Leopold Schmidts: „Verdi als Zukunftsmusiker“ in dessen „Erlebnisse und Betrachtungen“. (Berlin 1913.)

Zu seinem Glück fand er auch gleich den rechten Dichter: Arrigo Boito (geb. 24. Februar 1842 zu Padua), der Sohn eines Italieners und einer vornehmen Polin, ein namentlich mit deutscher Kultur genau bekannter, um ein Menschenalter jüngerer Freund des Meisters, unternahm es, die Dichtung zu schreiben, und konnte um so mehr darauf Anspruch erheben, ein mustergültiges Buch zu liefern, da er nicht nur als Dichter und Wagner-Übersetzer, sondern auch als Dichter-Komponist sich mehrfach betätigt hatte (sein Hauptwerk „Mefistofele“ erscheint mir allerdings als eine wunderliche Fehlgeburt). Boito brachte jedenfalls drei absolut notwendige Eigenschaften mit: genaue Kenntnis der musikalischen Bedürfnisse, hervorragende dramaturgische Einsicht und stilvolle Sprachbeherrschung . . .<sup>1)</sup>

Im allgemeinen darf man sagen, daß die Technik Shakespeare's die Grundlage moderner Dramentechnik ist, wenngleich wir ihn in manchen, durch seine Bühne bedingten Eigenheiten nicht mehr nachahmen dürfen. Vor allem ist sein häufiger Szenenwechsel, insbesondere sein ständiges Einschoben ganz kleiner Szenen, für uns störend. Der modernen Anschauung entspricht es, soweit das irgend geht, diese kleinen Szenen in wenige große zusammenzulegen. (Wie meisterhaft dies Boito machte, werden wir noch zu betrachten haben.) Die heutigen Forderungen lauten: weniger Szenen, straffere Zusammenfassung der Handlung, Ausscheidung aller entbehrlichen Details, und diese Forderungen werden für das Opernbuch noch strenger als für das gesprochene Drama sein. Gustav Freytag meint in seiner „Technik des Dramas“ mit Recht, so bewundernswert und mustergültig Shakespeare in der aufsteigenden Handlung und in der Katastrophe selbst sei, so sei doch in manchen seiner Stücke die sinkende Handlung zwischen Höhepunkt und Katastrophe — also etwa der vierte Akt in fünftaktigen Stücken — nicht gleich meisterhaft gestaltet und durch die Gewohnheiten seiner Bühne eingeengt. „In mehreren der größten Dramen aus seiner kunstvollen Zeit zersplittert an diesem Teil die Handlung in kleine Szenen, welche episodischen Charakter haben und nur eingesetzt sind, den Zusammenhang zu erklären. Die inneren Zustände des Helden sind verdeckt, die Erhöhung der Wirkungen und die hier so notwendige Zusammenfassung fehlen.“ Freytag führt hier „Lear“, „Macbeth“, „Hamlet“, „Antonius und Cleopatra“ an, doch scheint mir auch „Othello“ ein deutliches Beispiel dieser Shakespeare'schen Eigentümlichkeit zu sein, die sich als Überrest der alten Gewohnheit, auf der Bühne durch Rede und Gegenrede die Geschichte zu erzählen, erklärt. Es kommt dadurch manchmal geradezu ein

<sup>1)</sup> Die anschließenden Auseinandersetzungen über Shakespeare's Verhältnis zu dem vorgefundenen Novellenstoff und die Eigenart der Shakespeare'schen Bühne, aus der die spezifische Technik des großen Briten zu erklären ist, fielen hier auf Wunsch der Redaktion fort.

undramatisch-novellistisches Moment in die Werke hinein. Trotzdem ist es — wie auch Freytag betont — sehr lehrreich, sich die kunstvolle Zusammenfügung seiner Dramen einmal schematisch klar zu machen, wenngleich das planmäßige und zweckvolle des Baues vom Dichter wohl intuitiv gefunden und nicht durch verstandesmäßige Erwägungen veranlaßt wurde. „Aber die Gesetze für sein Schaffen, mögen sie nun geheim und ihm selbst unbewußt seine Erfindung gerichtet, oder mögen sie ihm als erkannte Regeln die schöpferische Kraft für gewisse Wirkungen angeregt haben, sie sind für uns an dem fertigen Werke überall deutlich erkennbar.“

Das Szenarium des „Othello“ möge dies erweisen.

#### Erster Akt.

##### Erste Szene.<sup>1)</sup>

Venedig, eine Straße.

A. Rodrigo, Jago.

Rodrigo hat ohne Erfolg um Desdemona geworben und macht dem Jago Vorwürfe, daß dieser ihm ihre bereits erfolgte heimliche Vermählung mit Othello verschwiegen habe. Jago behauptet, selbst dadurch überrascht worden zu sein. Er begründet mit seiner Zurücksetzung gegenüber dem Cassio seinen tiefwurzelnden Haß gegen den Mohren und erklärt, daß er ihm nur diene, um Vorteil daraus zu ziehen, aber Liebe zu ihm heuchle, um sein Vertrauen zu gewinnen.

B. Vorige, Brabantio.

Auf Jagos Anstiftung, um dem Mohren die „Lust zu vergiften“, weckt Rodrigo Brabantio, und beide bringen den alten Mann außer sich durch den Bericht über die Entführung seiner Tochter Desdemona. Mit seiner ganzen Sippschaft stürzt er durch die Stadt, um den Mohren zu suchen und umzubringen.

##### Zweite Szene.

Venedig, eine andere Straße.

A. Othello, Jago.

Jago, unter der Maske des Freundes, warnt Othello vor dem mächtigen Brabantio. Othello, „aus königlichem Blut“, fürchtet keinen Gegner, zumal er in der Gunst der Signorie fest sitzt.

B. Vorige, Cassio.

Cassio fordert Othello auf, zum Herzog zu kommen, vermutlich handle es sich um Cypern.

C. Vorige, Brabantio, Rodrigo und Gefolge.

Brabantio will Othello mit dem Schwert zur Rede stellen, doch da dieser zum Herzog entboten ist, will Brabantio dort Klage gegen ihn vorbringen.

##### Dritte Szene.

Venedig, Senatszimmer.

A. Herzog, Senatoren.

Beratung über einen schleunigen Kriegszug gegen die türkische Flotte bei Cypern. Othello als bewährtester Führer soll den Oberbefehl erhalten.

<sup>1)</sup> Als Szenen sind hier die am gleichen Ort spielenden oder zeitlich differenzierten Aktabschnitte von Shakespeare bezeichnet und numeriert. Innerhalb der Szenen habe ich die wichtigeren Auftritte mit Buchstaben abgeteilt. Ich benutze für den ersten Akt teilweise Bodenstedts Inhaltsangabe.

**B. Vorige, Othello, Brabantio, Cassio, Jago, Rodrigo und Gefolge.**

Brabantio unterbricht die Beratung durch die Erklärung, sein persönlicher Gram sei so überwältigender Natur, daß er alle Sorge um das Staatswohl verschlinge. Er klagt Othello an, Desdemona durch Zaubermittel verführt zu haben; denn daß sie ihm freiwillig gefolgt sei, kann er sich gar nicht denken. Othello weist die heftige Beschuldigung zurück und verlangt, daß man Desdemona selbst höre. Während Jago nach dieser geschickt wird, berichtet er den einfachen Hergang seiner Liebesgeschichte: wie schon die Erzählung seines sturmvollen Lebens Desdemonas Herz gewonnen habe, so daß er nur durch ihr eigenes Entgegenkommen ermutigt worden sei, um ihre Hand zu werben. Der Herzog erklärte, diese Erzählung würde auch seine Tochter gewonnen haben.

**C. Vorige, Desdemona.**

Desdemona bestätigt Othellos Angaben. Auf die Frage ihres Vaters, wem sie in diesem Kreise am meisten Gehorsam schuldig sei, antwortet sie: ihre Pflicht sei hier geteilt, dem Vater verdanke sie Leben und Erziehung, aber gerade so viel Pflicht als ihre Mutter ihm gezeigt, als sie seinetwillen den eigenen Vater verließ, nehme sie auch ihrem Gemahl, dem Othello, gegenüber in Anspruch. Brabantio erwidert: „Gott sei mit dir! Ich bin fertig. — Jetzt zu den Staatsgeschäften.“ Othello erklärt sich trotz seiner jungen Ehe bereit, noch in derselben Nacht gegen die Türken auszuziehen, und Desdemona bittet den Herzog, ihrem Gemahl folgen zu dürfen. Desdemonas Bitte wird gewährt, und da Othello gleich fort muß, vertraut er sie der Obhut Jagos an, um ihm zu folgen. Brabantio gibt Othello die verhängnisvolle Warnung mit auf den Weg:

„Merk auf sie, Mohr, hast Augen du, zu sehn:  
Sie trog den Vater, so mag dir's gescheh'n!“

**D. Jago, Rodrigo.**

Rodrigo will sich, verzweifelnd, jemals Desdemonas Gunst zu erlangen, ertränken; aber Jago weiß ihm klar zu machen, daß ihre Liebe zu Othello nicht lange dauern könne. Er beredet Rodrigo, nach Cypern mitzukommen, aber sich tüchtig mit Geld zu versorgen, dann werde er dort Desdemona schon gewinnen.

**E. Jago allein.**

Hier enthüllt sich Jagos Schändlichkeit offen: Rodrigo will er nur ausbeuten, den Mohren aber haßt er wirklich. Als Scheingrund (an den er selbst nicht glaubt) gibt er an, der Mohr habe ihm seine Frau verführt. Aber auch den Cassio will er verderben, um dessen Amt zu bekommen. So verknüpft er beides: er will dem Othello, der ihm arglos vertraut, zuraunen, Cassio verführe die Desdemona.

**Zweiter Akt.**

Cypren. Ein offener Platz am Hafen.

**A. Montano und Offiziere, später Cassio.**

Nach einem furchtbaren Sturm späht der Gouverneur Montano mit Offizieren hinaus, um den Ausgang des Kampfes zu erfahren. Die Türkenflotte ist vom Orkan vernichtet, und Cassio meldet, er sei von Othello durch den Sturm getrennt worden.

**B. Vorige, Desdemona, Emilia, Jago, Rodrigo und Gefolge.**

Sie erwarten alle Othello, dessen Schiff erst später einläuft. Merkwürdige, von manchen Kommentatoren beanstandete Unterredung Desdemonas mit Jago, eine Unterredung, die aber ganz im Geschmack der Zeit Shakespeare's ist. (Man denke, was Hamlet alles zu Ophelia sagt.) Für unser modernes Empfinden wird allerdings der

holdselig-reine Charakter Desdemonas hierdurch getrübt: man muß jedoch die in der deutschen Übersetzung nicht erkennbaren Zoten im Original verstehen können.<sup>1)</sup>

C. Vorige, Othello.

Das Wiedersehen Othellos und Desdemonas nach den Stürmen zeigt sie auf dem Gipfel des Glücks. Othello ist so selig, daß er sterben möchte, denn er fühlt, größere Seligkeit sei nicht möglich.

D. Jago, Rodrigo.

Jago als aufmerksamer Zeuge dieser hochpoetischen Szene berechnet bereits den Umschwung in Othellos Stimmung, der um so schlimmer sein muß, je höher vorher seine Wonne stieg. Es gelingt ihm, Rodrigo klar zu machen, er komme bei Desdemona am weitesten, wenn er zunächst seinen Nebenbuhler Cassio aus dem Wege räume, der momentan bei Desdemona in hoher Gunst stehe.

E. Jago allein.

Hier macht sich Jago wieder einen neuen Grund vor: er liebe Desdemona, nicht bloß aus Lüsternheit, sondern aus Rache, weil Othello Emilien möglicherweise verführt habe. Nun soll es Weib um Weib geben. Wenn dies mißlingt, soll Othello bis zur Tollheit eifersüchtig auf Cassio gemacht werden, denn auch Cassio sei Emilien gefährlich. (Man sieht, Jago ist eigentlich von Natur eifersüchtiger als der Mohr!)

Zweite Szene.

Eine Straße.

Ein Herold proklamiert ein Fest mit Tanz und Freudenfeuer, um den Untergang der türkischen Flotte und Othellos Hochzeit zu feiern.

Dritte Szene.

Eine offene Halle im Schlosse.

A. Othello, Desdemona, Cassio und Gefolge.

Freundschaftliche Mahnung Othellos an Cassio, scharfe Wache zu halten und ein gutes Beispiel zu geben, um jeder nächtlichen Ruhestörung vorzubeugen. (Man sehe, wie eingehend Shakespeare motiviert!) Othello zieht sich mit Desdemona zurück.

B. Cassio, Jago.

Jago verführt Cassio zu einem Trinkgelage, obwohl Cassio betont, wie wenig Wein er vertrage: nach einem Glas sei ihm bereits wirr im Kopf.

C. Jago allein.

Enthüllt seinen Plan, den bereits bezechten Rodrigo auf den Cassio zu hetzen, sobald dieser ein weiteres Glas getrunken.

D. Jago, Cassio, Montano und Offiziere.

Jagos Plan gelingt. Cassio und Rodrigo geraten aneinander, Montano will den Streit schlichten, kommt aber dadurch selbst in Händel mit Cassio. Rodrigo wird von Jago fortgeschickt, Aufruhr im Volk zu erregen und die Sturmglocke läuten zu lassen (um Othellos Liebesnacht zu stören und ihn herbeizubringen). . . Daneben spielt er den Besorgten bei Cassio.

E. Vorige, Othello, später Desdemona.

Othello fragt nach der Ursache des Lärms, stellt die Ruhe wieder her, läßt den verwundeten Montano abführen und entsetzt den Cassio seines Amtes, allerdings

<sup>1)</sup> Am schlimmsten ist der Vers:

„She that in wisdom never was so frail,  
To change the cod's head for the salmon's tail“

wobei der Witz in der Zweideutigkeit von „cod“ liegt.



mit dem Hinzufügen, daß er ihn liebe. Mit der gleichfalls aufgeschreckten Desdemona zusammen geht er ab.

F. Jago, Cassio.

Cassio, der nur aus Schwäche, nicht in böser Absicht gefehlt hat, ist in Verzweiflung, die Ungnade Othellos verdient zu haben. Jago sucht ihn zu trösten und ihm einzureden, daß durch die ihm so wohlgewogene Desdemona alles wieder gut zu machen sei.

G. Jago allein.

Er freut sich, wie ihm alles gelingt, denn Cassio, dem er den für ihn anscheinend besten Rat gegeben, wird sicher ins Netz gehen, während Jago andererseits dadurch die schönste Gelegenheit hat, den Mohren auf Cassio eifersüchtig zu machen. Je mehr sich Desdemona also für Cassio verwendet, um so schlimmer wird ihre Sache. „Aus ihrer Güte strick' ich mir das Netz, sie alle zu umgarnen.“

H. Jago, Rodrigo.

Rodrigo macht dem Jago Vorwürfe, daß er für sein gutes Geld nichts als Prügel gehabt habe; Jago mahnt ihn zu Geduld, eines sei jedenfalls schon erreicht: Cassio ist seines Amtes entsetzt.

I. Jago allein.

Neuer Plan: Jagos Frau soll bei Desdemona für Cassio sprechen, während Jago den Mohren abseits halten und erst dann dazu bringen will, wenn Cassio bei Desdemona bittet.

Dritter Akt.

Die ersten drei Szenen dienen dazu, die Ausführung des eben am Schluß des Aktes dargelegten Jagoschen Planes zu zeigen.

Erste Szene.

Vor dem Kastell.

A. Cassio, Clown, Musikanten.

Cassio schickt den Clown zu Emilia, nachdem er dem Othello ein Ständchen hat bringen lassen.

B. Cassio, Jago, später Emilia.

Cassio teilt Jago mit, daß und warum er an Emilia Botschaft geschickt hat. Jago verspricht Cassio seinen Beistand. Emilia bedauert Cassios Mißgeschick und versichert, daß Desdemona daran Anteil nehme. Auf Cassios Wunsch führt sie ihn zu Desdemona.

Zweite Szene.

Ein Zimmer im Kastell.

Othello, Jago, Offiziere.

Othello bestellt den Jago, nachdem er eine Botschaft ausgerichtet, zu sich auf die Festungswerke. Diese kleine, eigentlich überflüssige Szene kann nur den einen Zweck haben, dem Zuschauer klarzumachen, daß Jago als Begleiter Othellos es wirklich in der Hand hat, diesen im rechten Moment zur Stelle zu bringen (wie er dies am Schluß des vorigen Aktes aussprach) und dadurch das nachfolgende Gespräch zwischen Cassio und Desdemona als gefährlich zu bezeichnen.

Dritte Szene.

Im Garten des Kastells.

A. Desdemona, Cassio, Emilia.

Desdemona beteuert dem Cassio, alles daran zu setzen, um ihn wieder mit Othello auszusöhnen. Ein prächtiger Geniezug Shakespeare's, wenn Desdemona die

unheilvollen Worte lächelnd ausspricht: „Sei fröhlich, Cassio, denn deine Mittlerin wird eher sterben, als enden, dir um seine Gunst zu werben“. Da Emilia glaubt, daß Jago nur aus Freundschaft für Cassio dessen Angelegenheit sich zu Herzen genommen, sucht sie ebenfalls für ihn zu wirken. Othello und Jago erscheinen in der Ferne, von Emilia bemerkt. Cassio zieht sich im drückenden Gefühl seiner Schuld vor ihm zurück, seine Sache ganz der Vermittlung Desdemonas überlassend. Diesen günstigen Moment benutzt Jago, der Othello schon von weitem auf die beiden hingewiesen, um die Saat des Argwohns in Othellos Herz zu senken.

#### B. Desdemona, Emilia, Othello, Jago.

„Ha, das gefällt mir nicht!“ ruft Jago wie unwillkürlich aus, als sich Cassio rasch von Desdemona bei Othellos Nahen verabschiedet. Dieser Argwohn des rauen Biedermannes, der bis jetzt sich bei Othello stets als Freund Cassios aufgespielt, muß auf den harmlosen Othello mächtig wirken, zumal Jago aufs schlaueste diese Rolle weiterspielt, um Othello selbst argwöhnisch werden zu lassen, als wolle Jago seinen Freund Cassio irgendwie decken. Die Wirkung steigert sich, als Desdemona sogleich Othello mit den wärmsten Worten um die Wiederaufnahme Cassios bestärkt. Othello schlägt — dies ist ein Meisterzug des Dichters — ihre Bitte nicht rundweg ab, zumal Desdemona ihn daran erinnert, daß gerade Cassio bei ihr früher stets warm für Othello gesprochen. Doch ersucht Othello seine Gemahlin, diesmal nichts mehr davon zu sprechen und ihn allein zu lassen. Dadurch fällt er nun vollends in die Hände des Schurken Jago.

#### C. Othello, Jago.

Wie es in diesem Auftritt Jago fertig bringt, den bis dahin kaum argwöhnischen Mohren zu tieferem Mißtrauen zu bringen, ist ein Geniestück ersten Ranges. Wie Jago zuerst ganz allgemeine, unverfänglich erscheinende Redensarten bringt, die nur bezwecken sollen, Othello neugierig zu machen, wie er dann den Othello stückweise ihn ausfragen läßt und immer nichts Positives verrät, bis er schließlich in den Ruf ausbricht: „O bewahrt Euch, Herr, vor Eifersucht, dem grünäugigen Scheusal, das sein Opfer erst quält und dann verschlingt“ — wie alles dies unter der Maske der Freundschaft den Othello immer tiefer erregt, gerade weil es allgemeine Redensarten sind, dies ist ein Meisterstück. Othello lehnt jeden Verdacht und jede Eifersucht zunächst ab und betont: „sehen will ich, eh ich zweifle; zweifle ich, Proben; und hab ich dies, dann bleibt mir nichts, als dies: hinweg zugleich mit Lieb und Eifersucht!“ Nun erst erwähnt Jago den Namen Cassio, und er weist den Othello darauf hin, zu achten, ob Desdemona die Sache dieses Cassio mit besonders ungestümem Eifer betreibe. Als einen Haupttrumpf aber spielt Jago gegen Desdemona die Tatsache aus, daß sie den Vater damals Othello zuliebe täuschte, also auch ihn täuschen könne. (Man erinnere sich der Warnung des Brabantio im ersten Akt.)

#### D. Othello allein.

Jagos Worte haben auf ihn tiefen Eindruck gemacht; er hält ihn für einen „Menschen von seltner Biederkeit“ und gibt Desdemona verloren, die ihn seines Alters und seiner Häßlichkeit halber wahrscheinlich betrüge.

#### E. Othello, Emilia, Desdemona.

Mit dem Augenblick, wo Desdemona erscheint, sind aber wieder (welch feiner Zug!) alle seine Zweifel an ihr verflogen: „Ist diese falsch, dann lügt selbst der Himmel. Ich glaub es nicht“. Desdemona fällt sein verändertes Wesen auf. Er klagt über Kopfschmerz, sie will ein Taschentuch um seine Stirn binden; es ist ihm zu klein, und er läßt es fallen.

## F. Emilia allein.

Sie hebt das Tuch auf; es ist das erste Liebeszeichen Othellos an Desdemona; oft hat Jago schon die Emilia gebeten, es für ihn zu stehlen, doch hat es Desdemona nie von sich gegeben. Nun will es Emilia, die nicht weiß, was Jago damit will, es ihm übergeben und die Stickerei kopieren lassen.

## G. Emilia, Jago.

Emilia zeigt Jago das Tuch, fragt ihn aber, was er damit will. Jago entreißt es ihr, obwohl ihn Emilia bittet, wenn er's nicht zu wichtigem Zweck brauche, es zurückzugeben, da sonst Desdemona rasend werde, falls sie es vermisste. Jago ersucht Emilia, sich nichts bei ihr merken zu lassen.

## H. Jago allein.

Jago will das Tuch in Cassios Haus verlieren, so daß es Cassio finden muß. Der Mohr spürt schon die Folgen des Giftes, das ihm Jago beigebracht, und das Tuch soll weiter helfen.

## I. Jago, Othello.

Othello ist wütend auf Jago, packt ihn bei der Kehle und fordert Beweise. Jago erregt seine Phantasie durch scheußliche Bilder und erzählt schließlich, wie Cassio des Nachts im Traum neben ihm durch verfängliche Reden den Ehebruch mit Desdemona eingestanden. Aber noch stärkere Beweise gebe es: jenes Tuch, das Othello einst seiner Geliebten gegeben, habe Jago in den Händen Cassios gesehen. Nun rast Othello vollends, und beide schwören kniend Rache. Othello ersucht den Jago, den Cassio innerhalb drei Tagen umzubringen; heuchlerisch bittet Jago, der den ehemaligen Freund betrauert, wenigstens um Desdemonas Leben. Doch Othello ist entschlossen, auch sie, „den schönen Teufel“, zu töten, wenn er ein rasches Todesmittel hat. Jago wird an Cassios Stelle Leutnant.

## Vierte Szene.

## Dasselbst.

## A. Desdemona, Emilia, der Clown.

Desdemona bestellt durch den Clown Cassio her, da ihr Gemahl ihm verzeihen wolle. Desdemona fragt Emilia nach dem Tuch; Emilia leugnet davon zu wissen. Desdemona ist froh, daß Othello von Natur nicht eifersüchtig sei, sonst könnte ihm das Verschwinden des Tuches Argwohn erregen. (Damit ist gleichzeitig das Nachfolgende vorbereitet und Desdemonas Arglosigkeit und Ahnungslosigkeit dem Othello gegenüber dargetan.)

## B. Vorige, Othello.

Othello stellt sich harmlos. Desdemona beginnt wieder von Cassio zu reden, den sie hierherbestellt habe. Othello behauptet, Schnupfen zu haben und bittet um ihr Taschentuch. Er verlangt, als sie ein anderes gibt, das gestickte. Desdemona behauptet, es nicht bei sich zu haben. Othello erklärt das für sehr schlimm: es sei ein ägyptisches Zaubertuch seiner Mutter, an das schon die Liebe seines Vaters gebunden war; der Verlust sei ein Unglück ohne gleichen. Desdemona erschrickt, doch sie leugnet noch, es verloren zu haben. (Man sieht, es kommt alles hier auf die Vergeßlichkeit Desdemonas an, die sich nicht mehr erinnert, es zum letztenmal dem Mohren selbst gereicht zu haben, der es fortschleuderte). Desdemona belügt ihn nun offensichtlich, als Othello das Taschentuch zu holen fordert. Sie behauptet, das könne sie, aber sie wolle es nicht, denn Othello wolle sie durch das Taschentuch nur davon abbringen, weiter für Cassio zu bitten. Damit hat sie, ohne eine Ahnung zu haben, den furchtbarsten Verdacht Othellos bestärkt: Cassio und das Taschentuch sind nun

für ihn unlösbar verknüpft. Desdemona redet weiter von Cassio, Othello hat nur eine einzige Antwort, immer heftiger, darauf: „Das Taschentuch!“. Wütend geht er davon

C. Desdemona, Emilia.

Emilia ahnt nicht, welches Verhängnis droht, sonst würde sie jetzt offen bekennen, wo das Taschentuch ist. Desdemona glaubt wirklich, daß ein Zauber im Tuch sei, drum sei sie jetzt so unglücklich.

D. Vorige, Cassio, Jago.

Cassio bittet wieder um Fürsprache. Desdemona erwidert, daß ihr Mann so verändert sei, daß man gelegener Zeit abwarten müsse, doch wolle sie das möglichste tun. Jago will zu ihm gehen, weil gewiß etwas Wichtiges vorgefallen sei. Desdemona glaubt, daß es Staatsgeschäfte seien, die ihn beunruhigen, und will ihn aufsuchen. Emilia ahnt, daß es „eifersüchtige Grillen“ sind, auch ohne Gründe, wie das oft so sei. Cassio bleibt allein zurück.

E. Cassio, Bianca.

Zufällig kommt Bianca daher. Cassio gibt ihr das Taschentuch, das er bereits bei sich zu Hause gefunden, und bittet sie, es nachzusticken. Bianca ist zwar eifersüchtig, weil sie dies Tuch für das Pfand einer neuen Geliebten hält, doch fügt sie sich, und er verabredet bald eine Zusammenkunft mit ihr.

Vierter Akt.

Erste Szene.

Cypern, vor der Citadelle.

A. Othello, Jago.

Jago erregt Othello weiter durch geschicktes Manövrieren mit Ehebruchabildern und Erinnerung an das Taschentuch, so daß Othello in einem Anfall von Raserei in Ohnmacht fällt. Jago weidet sich an diesem Anblick.

B. Othello (ohnmächtig), Jago, Cassio.

Jago behauptet dem Cassio gegenüber, Othello habe einen epileptischen Anfall, bittet ihn, sich ein Weilchen zurückzuziehen, er habe Wichtiges später mit ihm zu sprechen.

C. Othello, Jago.

Othello kommt zu sich. Jago erzählt ihm, daß gerade eben Cassio hier gewesen, den er für später bestellt habe. Inzwischen möge sich Othello verstecken, um selbst mit eigenen Ohren Cassios Geständnis seines Ehebruchs zu hören. Othello zieht sich zurück. Jago bleibt einen Augenblick allein, während dessen er den Plan ausheckt, Cassio über Bianca zu fragen und dadurch den Anschein zu erwecken, als sprächen sie von Desdemona.

D. Jago, Cassio.

Nun kommt ein Meisterstück der Intrige Jagos. Er spricht laut (das heißt: so, daß Othello es hört) den Namen Desdemonas aus und setzt leise etwas über Bianca hinzu, so daß Othello Cassios höhnisches Lachen auf Desdemona beziehen muß, ebenso wie alles folgende, das nur von der feilen Dirne Bianca handelt.

C. Vorige, Bianca.

Bianca kommt selbst dazu und bringt ihm das Taschentuch wieder. Othello sieht es in ihrer Hand und hört, wie leichtfertig Bianca über die mutmaßliche Vorbesitzerin des Tuches spricht, die, wie Bianca meint, eine leichtfertige Dirne sein mag. Cassio eilt Bianca nach, nachdem Jago noch erfahren, daß Cassio bei ihr zu Nacht sein wird. Othello tritt hervor und ist rasend über das, was er hörte und sah. Er will Desdemona vergiften und sie nicht vorher zur Rede stellen, weil sie sonst mit

ihrer Schönheit ihn umstimmen könne. Jago rät, sie im selben Bette zu erwürgen, in dem sie gefrevelt habe. Othello findet das sehr gerecht. Jago aber verspricht, den Cassio um Mitternacht umzubringen. Eine Trompete verkündet Lodovicos Nahen.

F. Othello, Jago, Lodovico, Desdemona und Gefolge.

Lodovico, der Vetter Desdemonas, kommt als Gesandter des venezianischen Senats und überbringt Othello ein Schreiben. Während dieser liest, erkundigt er sich bei Jago nach Cassio, erfährt aber von Desdemona, daß Cassio mit Othello zerfallen ist, bald jedoch sich mit ihm versöhnen werde. Unvorsichtige weitere Bemerkungen Desdemonas erregen Othello um so mehr, als Cassio in dem Schreiben zum Nachfolger Othellos bestellt und dieser abgerufen wird. Othello vergißt sich soweit, Desdemona zu schlagen, die aber alles mit Engelsgeduld erträgt und fortgeht. Lodovico ist empört und wird in dieser Empörung von Jago noch weiter aufgehetzt gegen Othello.

Zweite Szene.

Ein Zimmer im Schlosse.

A. Othello und Emilia.

Othello sucht Emilia über Desdemonens Verhältnis zu Cassio auszufragen, erfährt jedoch nichts; Emilia spricht sogar mit Wärme zu ihren Gunsten. Othello ist überzeugt, daß sie die Kupplerin zwischen beiden war.

B. Othello, Desdemona.

Othello nennt die vergeblich ihre Unschuld betuernde Desdemona eine Hure und beleidigt auch Emilia, die er offen eine Kupplerin nennt.

C. Desdemona, Jago, Emilia.

Desdemona und Emilia teilen dem Jago diese Beschimpfungen mit; er heuchelt Mitleid, Emilia aber, die keine Ahnung hat, wer der Anstifter gewesen, ist wütend auf den Verleumder, weiß sie doch selbst, daß sie einst ähnlich bei Jago verleumdet wurde. Jago versucht indes, Desdemona einzureden, Othello sei nur verletzt, weil ihn Venedig zurückberufe; sie solle nur zum Festmahl gehen, das man dem Gesandten bereite, alles werde noch gut gehen.

D. Jago, Rodrigo.

Rodrigo macht dem Jago wieder Vorwürfe; er hat, damit dieser ihm Desdemona gewinne, alle seine Juwelen geopfert, aber keinen Erfolg gesehen. Jago weiß ihn wieder zu übertölpeln: er redet dem Rodrigo ein, Othello nehme Desdemona in seine Heimat, Mauretanien mit, wenn es nicht gelänge, ihn hier zurückzuhalten, und das könne nur geschehen, wenn man Cassio des Nachts umbringe, sobald er von Bianca zurückkehre. Jago will Rodrigo dabei unterstützen.

Dritte Szene.

Ein anderes Zimmer im Schlosse.

A. Othello, Lodovico, Desdemona, Emilia und Gefolge.

Othello schickt Desdemona zu Bett; sie möge dort Emilia entlassen, er komme bald nach. (Othello, Lodovico und Gefolge ab.)

B. Desdemona, Emilia.

Desdemona spricht zu Emilia Todesahnungen aus; sie hat sich ihr Brautkleid aufs Bett legen lassen. Sie singt ein altes melancholisches Lied von einem verlassenen Mädchen, das ihr gerade in den Sinn kommt. Lange Auseinandersetzung über Frauentreue, bei der Desdemonas reiner Charakter und Emiliens Zweideutigkeit hervortritt. Desdemona entläßt schließlich Emilia.

## Fünfter Akt.

## Erste Szene.

## Cypern, eine Straße.

Jago, Rodrigo, später Cassio, Othello, Lodovico und Gratiano,  
Bianca, Emilia.

Jago und Rodrigo warten den Cassio ab, wobei Jago hofft, daß Rodrigo und Cassio beide ums Leben kommen. Rodrigo dringt auf Cassio ein, wird aber verwundet, während Jago aus dem Hinterhalt den Cassio, dessen Panzer undurchdringlich ist, ins Bein sticht. Othello hört vom Balkon herab den verwundeten Cassio rufen und freut sich, daß Jago so rasche Arbeit machte. Auf Cassios Rufen kommen Lodovico und Gratiano, denen sich Jago als angeblich ahnungsloser Freund zugesellt. Cassio bezeichnet den verwundeten Rodrigo als einen seiner Mörder (den anderen konnte er nicht erkennen), und Jago ersticht unter der Maske der Freundschaft für Cassio den Rodrigo, um den unbequemen Zeugen zu beseitigen. Dagegen bezichtigt er die ahnungslose Bianca, die das Geschrei herbeigelockt, der Mitwisserschaft an dem Mordanschlag gegen Cassio; Emilia, die den Zusammenhang nicht kennt, sekundiert ihm hierin. Jago schickt Emilia zur Citadelle, um Othello und Desdemona vom Vorgefallenen zu benachrichtigen.

## Zweite Szene.

## Schlafzimmer im Schloß.

## A. Desdemona (schlafend), Othello.

Othello ist entschlossen, Desdemona zu töten, wird aber von ihrem Liebreiz so bestrickt, daß er sie wiederholt küßt und dadurch aufweckt. Nachdem er erfahren, daß sie zu Nacht gebetet, hält er ihr vor, daß er sie töten werde ihres Vergehens halber. Er bezichtigt sie des Taschentuches wegen des Ehebruchs mit Cassio. Desdemona beteuert ihre Unschuld und bittet ihn, Cassio selbst zu befragen. Othello erwidert, daß Cassio tot sei. Die Tränen Desdemonas um Cassio reizen Othello wieder aufs neue, er nennt sie wiederum eine Hure und erwürgt sie.

## B. Vorige, Emilia.

Die verstörte Emilia berichtet, daß Rodrigo erschlagen, Cassio aber lebt. Desdemona hört es noch sterbend und bezeugt Emilien, nicht Othello sei ihr Mörder. Doch Othello bekennt Emilien die Wahrheit und setzt hinzu, daß Desdemona nach Jagos Zeugnis Ehebruch mit Cassio getrieben. Emilia bezichtigt Jago der Lüge und schreit um Hilfe.

## C. Vorige, Montano, Gratiano, Jago usw.

Emilia stellt Jago zur Rede; dieser behauptet, die Wahrheit gesagt zu haben. Nun erst erfährt, nachdem Montano noch seinen Abscheu und Gratiano seine Trauer ausgedrückt hat, Emilia, daß Othello das Taschentuch als Schuldbeweis ansah, und trotzdem Jago das Schwert gegen sie zückt, bekennt sie die Wahrheit. Othello wütet, Jago aber entspringt, nachdem er Emilien rasch umgebracht. Montano und Gratiano verfolgen ihn; es gelingt ihnen, Jago zu fangen und zurückzubringen. Auch der verwundete Cassio wird hereingetragen. Othello jammert furchtbar um Desdemona deren Reinheit er jetzt erkennt. Er verwundet Jago — um die Probe zu machen, ob er ein Teufel sei. Man nimmt Othello das Schwert ab. Jago verweigert weitere Auskunft. Lodovico zeigt einen Brief, den man beim erschlagenen Rodrigo fand: aus ihm geht hervor, daß Rodrigo Cassios Ermordung vollziehen sollte; ein zweiter Brief Rodrigos an Jago war noch unabgesandt da. Nun klärt auch Cassio auf, wie er zum Taschentuch kam; überhaupt wird Jagos Intrige von Anfang an enthüllt, da Rodrigo in dem Brief alles deutlich gesagt. Cassio ist jetzt Gouverneur, Jago soll auf Lodovicos Befehl gefoltert, Othello verhaftet werden. Othello aber weiß sich unvermutet

unter Erinnerung an seine der Republik Venedig geleisteten Dienste zu erstechen. Er küßt Desdemona sterbend. Cassio und Lodovico sprechen noch einige überflüssige Worte, gewissermaßen als „Verlassenschaftsgericht“, während Gratiano den tiefen Ausspruch tut: „Ein jedes Wort ist eitel.“

Betrachten wir den Aufbau der Shakespeare'schen Tragödie, so werden wir in mancher Beziehung begreifen können, daß Boito seine Oper ursprünglich „Jago“ nennen wollte: ist doch das Drama so gestaltet, daß der nominelle Held, Othello, erst in der zweiten Hälfte die Hauptaktion übernimmt und bis dahin das „Gegenspiel“, Jago, führt. Ja, man könnte, wie Hebler richtig bemerkte, die Handlung geradezu derart gliedern, daß man Othello nur als Objekt der Intriguersucht Jagos faßt und derart disponiert:

1. Entschluß Jagos, Othello eifersüchtig zu machen.
2. Vorbereitung und Ausführung dieses Planes.
3. Höhepunkt des Gelingens.
4. Zunehmende Gefahr für Jago bei scheinbarem Fortschritt.
5. Katastrophe.

Immerhin bleibt aber zu bedenken, daß die innere Anteilnahme dem Othello in viel höherem Maße als dem Jago zugewendet bleibt und daher mit Recht die Tragödie den Namen „Othello“ führen muß, wie denn auch Jago zwar zu schieben glaubt, dabei aber von seinem eigenen Verhängnis geschoben wird.

Wichtiger noch als diese Frage ist die nach der Exposition im „Othello“. Man hat Shakespeare mehrfach den Vorwurf gemacht, daß er die Hauptsache des Stückes hier erst in der Mitte angehen lasse. Demgegenüber wurde wieder betont, daß für Shakespeare die Hauptsache war, mit dem, was seine Kommentatoren die Hauptsache nennen, nicht zu früh zu kommen. Er hatte die Hälfte seiner Arbeit getan, wenn er nur erst gezeigt hatte, wie ein Mann vom Schlage Othellos für Jagos Einflüsterungen empfänglich sein kann. Jago darf sich seinerseits nicht übereilen, sonst hat er zu befürchten, daß Othello beim ersten Angriff fest bleibt. Statt des Verdachtes gegen Desdemona und Cassio entstünde dann leicht einer gegen Jago selbst, und damit wäre sein Spiel von vornherein verloren. Es kam also alles darauf an, gleich der ersten Einflüsterung ihre Wirkung zu sichern, und hierfür durfte Shakespeare mit Zeit und Raum nicht sparen. So bildet denn der erste Akt schon für sich ein gewissermaßen abgeschlossenes Ganzes, das fast die Mitte hält zwischen einem gewöhnlichen ersten Akt und einem Vorspiel. Otto Ludwig bemerkt in seinen „Shakespeare-Studien“ mit Recht, daß zwar der ganze erste Akt sich leicht in eine Szene hätte zusammenziehen lassen — denn vorzutragen war nur die Exposition mit wenigem Hin- und Herreden —, daß Shakespeare aber aus einer Szene drei machen mußte, wenn er seine Charaktere so plastisch

hinstellen und alles: Vergangenes, Vorgehendes und Künftiges, so durchsichtig motivieren wollte. „Und wie er diese Szenen geführt hat, wird keine Gemütskraft im Zuschauer eine Zusammendrängung verlangen. Wieviel unmittelbares sinnliches Leben, wieviel Begegnung mit Othello und Jago, Brabantio und Rodrigo wäre durch Konzentrierung dieser drei Szenen in eine eingebüßt! Wie wäre ein szenischer Maßstab gegeben gewesen, unter dem die folgenden Akte gelitten hätten! . . . Alles ist nichts als eine in Handlung verwandelte Exposition. All das bewegte Leben, das Wachrufen des Alten, sein Aufsuchen Othellos, die Begegnung der beiden sind nichts als Behelfe der Lebendigmachung der Exposition der Vorgeschichte, der Charaktere und das Eintiefen der Unnatürlichkeit der Mißhe, und was aus alledem zur Erweckung der Eifersucht dienen kann.“

All dies gilt wohlbemerkt nur für das gesprochene Drama. Und nun lautet die Frage: soll auch die Oper derart kompliziert vorgehen? Die Antwort kann für uns nur heißen: Nein. Je einfacher die Vorgeschichte, je kürzer die Exposition ist, um so wertvoller ist ein Stoff für den musikalischen Ausdruck. Dazu kommt noch eines: Shakespeare's Werk hat fünf Akte, von denen kein einziger mit Ausnahme des ersten Aktes entbehrlich ist; lassen sich aber dessen Geschehnisse wirklich abtrennen, so ist für unser modernes Empfinden, dem fünftaktige Opern immer unerträglicher werden, die unbedingte Notwendigkeit der Streichung dieses Aktes gegeben — vorausgesetzt, daß es gelingt, die wesentlichsten Punkte der Exposition aus ihm herauszunehmen und den nachfolgenden Akten organisch einzuverleiben. Dies zu bewerkstelligen war ein dramaturgisches Kunststück ersten Ranges, aber es ist Boito wirklich geglückt. Boito hat einmal Hanslick erzählt („Musikalisches Skizzenbuch“), er habe „sich und Verdi den Kopf zerbrochen, wie dieser erste Shakespeare'sche Akt zu retten wäre, ohne die Oper zu lang zu machen“. Sicherlich war ihm nicht entgangen, daß der erste Akt manche für den Komponisten günstige Situation bot, obwohl gerade hier die von Boito sonst so meisterhaft gewahrte Einheit des Schauplatzes nicht herzustellen gewesen wäre. Schließlich aber entschied die Erwägung, daß eben doch vom Standpunkte des Opernbuches aus diese feineren Motivierungen für das nachfolgende entbehrlich waren. Hanslick meint weiter: „Von dieser Kürzung abgesehen, ist Boito nur in der Hinweglassung der beiden Personen Brabantio und Bianca, dann in einigen bescheidenen lyrischen Zutaten von Shakespeare's Tragödie abgewichen, deren Fortgang sich fast Szene für Szene in der Oper widerspiegelt.“ Das ist ein gewaltiger Irrtum, der den Verdiensten Boitos sehr unrecht tut. Unser genauer Vergleich wird zeigen, daß zwar Boitos Worte meist diejenigen Shakespeare's sind, dagegen die Architektur des Buches von ihm grundlegend verändert wurde, so daß jeder Akt seinen einheitlichen Schauplatz und jede wichtige Aktion ihren ununterbrochenen Verlauf erhielt.



Durch die Streichung des ersten Aktes fielen der Herzog, Brabantio, Gratiano und zwei Senatoren fort. Von diesen trat bei Shakespeare späterhin nur noch Gratiano auf, den Boito aber zweckmäßigerweise mit dem bei Shakespeare als Gesandter Venedigs eine wichtige Rolle spielenden Lodovico vereinigt, was um so leichter möglich war, als beide Verwandte Desdemonas sind. Im übrigen fiel der — schon von Schiller in seiner „Othello“-Bearbeitung gestrichene — Narr und die gleichfalls entbehrliche Bianca fort, die indes bei Boito von Jago dem Cassio gegenüber zweimal erwähnt wird und in der Be-lauschungsszene sogar erwähnt werden mußte. Im übrigen wird Bianca dadurch leicht beseitigt, daß Boito — was viel wirkungsvoller ist — den Othello das verhängnisvolle Taschentuch in Cassios eigenen Händen sehen läßt und auch der nächtliche Streit im letzten Akt fortfällt. Wir werden das noch im einzelnen betrachten. Wir erfahren bei Boito also über die Vorgeschichte der Ehe Othellos und den Widerstand der Familie (von dem bereits die Novelle berichtete) gar nichts mit Ausnahme davon, daß Desdemona den Othello seiner Abenteurer, er sie ihres Mitleids wegen liebte.<sup>1)</sup> Ganz ausgeschaltet ist also auch die „Schuld“, die Desdemona ihrem Vater gegenüber auf sich lädt und die dann unter Jagos Argumenten eine Rolle spielt. Desdemona erscheint bei Boito noch fleckenloser als bei Shakespeare, sie ist ein wahrer Engel geworden, dem in Jago der leibhaftige Teufel, nicht etwa nur ein teuflischer Mensch gegenübergestellt wird. Daher läßt auch Boito den Jago unverwundet entkommen und verzichtet auf die etwas billige Vergeltung Shakespeare's. Im übrigen sind die Charaktere der Tragödie unverändert geblieben mit Ausnahme Emilias, die veredelt erscheint. Sie stiehlt nicht das Taschentuch, sondern sie hebt es in Gegenwart Desdemonas und Othellos, die das nicht bemerken, nur auf, und es wird ihr — ähnlich wie bei Shakespeare — gewaltsam von Jago, der sie einschüchtert, entrissen.

Ehe wir nun Boitos ersten Akt in seinem Aufbau betrachten, wollen wir einmal Shakespeare's ersten Akt in seiner Brauchbarkeit für Boitos Exposition ansehen. Boito benutzte daraus folgendes:

Erste Szene.

A. Jago, Rodrigo.

Jago erklärt dem Rodrigo seinen Haß, weil Othello ihm den Cassio vorgezogen. (Boito: erster Akt, erste Szene.)

Zweite Szene.

Nichts.

Dritte Szene.

B. Othello, Brabantio, Herzog usw.

Daraus nur die bereits zitierten Verse über die Liebe Othellos und Desdemonas. (Boito: erster Akt, zweite Scene.)

<sup>1)</sup> „E tu m'avavi per le mie sventure,  
Ed io t'amavi per la tua pietà.“

XIII. 2.

D. Jago, Rodrigo.

Jago macht Rodrigo klar, daß Desdemona unmöglich lange den Mohren lieben könne und er dann alle Aussichten habe. (Boito: erster Akt, erste Szene.)

E. Jago allein.

Enthüllung seiner schurkischen Absichten (bei Boito verwendet im zweiten Akt, zweite Szene).

Boito nimmt also die notwendigsten Punkte: Jagos Erklärung seines Hasses wegen der Zurücksetzung dem Cassio gegenüber, seine Überredung des Rodrigo, sich um Desdemona zu bemühen (Exposition des Gegenspiels), und andererseits die Erklärung der tiefen Liebe Desdemonas und Othellos (Exposition des Spiels) in den Shakespeareschen zweiten Akt — den ersten der Oper — herüber, verschiebt aber die Enthüllung der Schurkerei Jagos auf den nächsten Akt (es ist durchaus nicht notwendig, daß wir sofort Jagos wahre Motive kennen lernen; inzwischen genügt die Kenntnis seiner angeblichen).

Und nun sehen wir uns den Aufbau der Oper im Verhältnis zu Shakespeare an.

### Erster Akt.

Eine Hafenstadt auf Cypern.

Ein Platz vor dem Schlosse.

Eine Schenke mit Lauben. Aussicht auf die Hafenwerke und das Meer.  
Heftiger Orkan und Gewitter.

#### Erste Szene.<sup>1)</sup>

A. Montano, Cassio, Jago, Rodrigo, Chor.

Im Gegensatz zu Shakespeare führt Boito — sehr wirkungsvoll für den Musiker — den Orkan selbst vor; Cassio, Jago und Rodrigo sind — ebenfalls im Gegensatz zur Tragödie — bereits auf der Bühne. Desdemonas Auftreten wird ganz gegen den Schluß des Aktes verschoben (wegen der Liebesszene). Merkwürdig ist, daß Boito auch im Gegensatz zu Shakespeare Desdemona im ganzen Stück kein Wort mit Jago wechseln läßt — als sollte ihre Reinheit vor dem Pesthauch des Teufels bewahrt bleiben. Alle Aufmerksamkeit konzentriert sich so auf die Ankunft des Othello.

B. Vorige, Othello.

Im Gegensatz zu Shakespeare, dessen Othello hier nur als liebender Gatte erscheint und ganz beiläufig die Niederlage der Türken er-

<sup>1)</sup> Die Boitosche Szeneneinteilung ist anscheinend nach dramatisch-musikalischen Gesichtspunkten erfolgt. Innerhalb seiner Szenen scheide ich wichtige Auftritte durch Buchstaben aus.

wähnt, hat Boito Othello als Verkünder des Sieges auftreten lassen und ihm persönlich das übertragen, was Shakespeare den Herold in der eigens eingeschobenen zweiten Szene verkünden läßt. So schließt sich an den Siegeschor hier gleich ungezwungen das Freudenfeuer an, nachdem sich das Wetter verzogen. Während der Vorbereitung zum Freudenfeuer haben Jago und Rodrigo Gelegenheit genug, die Exposition der Gegenhandlung zu entwickeln. (Othello mit Cassio und Montano ab.)

#### C. Jago, Rodrigo.

Unglückliche Liebe Rodrigos zu Desdemona, Aufhetzung Rodrigos durch Jago, Erklärung seines Hasses gegen Othello und Cassio.

Nun kommt ein sehr geschickter Zug Boitos: er läßt den Jago seinen Plan, den Cassio trunken zu machen, nicht erst umständlich entwickeln, d. h. Jago will es zwar tun, in diesem Augenblick aber wird er durch das Freudenfeuer und den Chor davon abgehalten (wir müssen annehmen, daß seine Worte von dem allgemeinen Lärm verschlungen werden). Doppelter Vorteil: was später getan wird, braucht nicht erst umständlich expliziert zu werden (dadurch wird auch die Spannung erhöht), und der Chor erhält Gelegenheit zu einem wirkungsvollen Stück, dessen Text einer Symbolik in bezug auf die Haupthandlung nicht entbehrt (die Flammen symbolisieren die Liebe, ebenso wie auch die Stürme zu Anfang des Aktes in gewissem Sinne symbolisch waren).

#### D. Jago, Rodrigo, Cassio und Offiziere.

Hier wird, ähnlich wie bei Shakespeare, Cassio zum Trinken von Jago verführt. Dazu hat Boito noch einen ganz ausgezeichneten Einfall: er läßt den Cassio nur deshalb zum Becher greifen, weil er ein von Jago vorgeschlagenes Glas auf Desdemonas Wohl nicht ablehnen will (bei Shakespeare weiß man nicht, warum sich Cassio doch überreden läßt, es ist dort reine Charakterschwäche). Jago benutzt bei Boito die Gelegenheit, die Cassios Rühmen der Vorzüge Desdemonas gibt, um den Rodrigo eifersüchtig zu machen (bei Shakespeare gelingt dies Jago nicht ganz recht, weil Jago dort den Rodrigo nur auf die Freundlichkeit aufmerksam machen kann, mit der Desdemona dem Cassio die Hand reicht). Dadurch erreicht Boito den doppelten Zweck gleichzeitig: Cassio wird betrunken und Rodrigo eifersüchtig gemacht, so daß die Explosion gut vorbereitet ist. Diese erfolgt denn auch, nachdem Jago sein diabolisches Trinklied (ähnlich schon bei Shakespeare) vorgetragen, prompt, als der betrunkene Cassio von dem hinzutretenden Montano zum Dienst aufgefordert wird (wirkungsvoller als bei Shakespeare ist, daß jetzt erst Montano kommt). Der Streit wird besser als bei Shakespeare, wo er hinter der Szene ausbricht, vor unseren Augen durch den Spott des Rodrigo entfacht, als Cassio schwankt. Montano mischt sich, um den Streit zu schlichten,

6\*

ein, wird aber selbst von Cassio (wie bei Shakespeare) angegriffen. Dadurch wird Rodrigo frei, der nun erst (bei Shakespeare schon früher) fortgeschickt wird, um Alarm zu schlagen. Als der Lärm seinen Höhepunkt erreicht hat, erscheint (großartiger musikalischer Moment!) Othello.

#### Zweite Szene.

##### Vorige, Othello.

Wirksamer als bei Shakespeare, wo Othello erst fragt, was los ist, tritt er hier mit dem Kraftwort ein: „Hinweg mit den Schwertern.“ Die Kämpfenden halten ein, die Wolken zerteilen sich nach und nach (Vorbereitung der Beleuchtung der Liebesszene!). Othellos Anrede sonst wie bei Shakespeare. Jagos Auskunft über den Anlaß des Streites ähnlich, nur viel kürzer, überhaupt die ganze Auseinandersetzung sehr knapp. Montanos Verwundung erregt Othello weit mehr als bei Shakespeare. Da kommt — ganz wie in der Tragödie — Desdemona, und nun wird in ihrer Gegenwart Cassio kurz und bündig abgesetzt (ohne den Zusatz, den Othello bei Shakespeare macht, er liebe Cassio). Boito läßt Cassios Absetzung mehr als eine plötzliche Aufwallung Othellos erscheinen und fast durch das Aufschrecken Desdemonas begründen (bei Shakespeare ist Cassio gerade abgesetzt, als Desdemona erscheint, und sie erfährt jetzt nichts mehr davon). Othello schickt alle nach Hause; er selbst will hier bleiben, bis es im Hafen ruhig geworden ist. Dadurch gewinnt Boito, der alles, was weiter noch in Shakespeare's zweitem Akt erfolgt, in den nächsten Akt verweist, einen wundervollen Abschluß.

#### Dritte Szene.

##### Othello, Desdemona.

Diese für den Musiker so überaus günstige Szene hat auch dramatisch ihren hohen Wert. Schon Sonnenthal hatte die treffende Bemerkung gemacht, daß ihm in Shakespeare's Tragödie stets ein zärtliches Zwiegespräch zwischen Othello und Desdemona gefehlt habe, das zu den folgenden Eifersuchtsszenen zugleich einen freundlichen Kontrast und eine tiefere Motivierung schaffe. Bei Shakespeare, bemerkt Hanslick ganz richtig, äußert Othello seine Liebe zu Desdemona nur in einzelnen Worten (diese hat übrigens Boito sehr geschickt zusammengestellt: und zwar, wie bereits gezeigt, aus dem ersten Akt und weiter auch aus der Begrüßungsszene des zweiten Aktes, der bei Shakespeare jede Intimität abgeht, da selbst Jago dabei ist). Mit Desdemona allein sehen wir Othello nur als ihren Peiniger und Mörder. In der Oper dagegen bildet das Liebesduett einen schönen und wohlmotivierten Ausklang des ersten Aktes; seine so innige Schlußphrase wird durch ihre Wiederholung an Desdemonas Sterbebett doppelt ergreifend und bedeutungsvoll. Othello und Desdemona gehen, einander umschlungen haltend, auf das Schloß zu: „Venus soll uns

führen“ singt Othello mit feinem Doppelsinn; denn spät in der Nacht ist's, und schon berühren die Plejaden das Meer. Zwar haben die finsternen Mächte schon den dunklen Faden angesponnen, doch ist es ihnen noch nicht geglückt, Othellos und Desdemonas Frieden wirklich zu stören: nur die Nachtruhe ist unterbrochen worden, nicht aber das erst jetzt beginnende Fest der Liebe, und so klingt dieser erste Akt rein und schön aus. Und doch zittert schon in Othellos aus Shakespeare entlehnten Worten vom allzugroßen Glück die geheime Furcht vor unheilvoll drohendem, unabwendbarem Schicksal.

### Zweiter Akt.

Ein ebenerdiger Saal im Schlosse. Eine Wand mit großen Fensteröffnungen trennt den Saal von einem weiten Garten. Ein Erker.

#### Erste Szene.

Jago, Cassio.

Hierher hat nun Boito zweckmäßig die Unterredung der beiden, die bei Shakespeare noch im vorigen Akte erfolgte, verlegt, und zwar als Eröffnung der nachfolgenden Handlung gleich auf denselben Schauplatz wie diese. (Die Unterredung Jagos mit Rodrigo aus dem vorigen Akt ist von Boito mit Recht beseitigt; wir werden sehen, daß Boito den Rodrigo von nun an überhaupt sehr knapp abfertigt.) Boito nimmt aus Shakespeare's langen Erörterungen nur das Wesentlichste: Cassios Reue und Jagos Rat, sich an Desdemona zu wenden, die bald hier mit Emilia im Garten erscheine.

#### Zweite Szene.

A. Jago allein.

Nun erst kommt die Enthüllung der eigentlichen Schurkerei Jagos. Diese Szene hat ihr Vorbild in den Monologen Jagos im ersten und zweiten Akt Shakespeare's. Während aber Shakespeare den Jago als echten Theaterbösewicht alles voraussagen läßt, was er tut, und alles verkünden läßt, was er gerade denkt, während also die Tragödie noch den Menschen Jago hat, ist hier, wie Boitos Monolog zeigt, ein Teufel daraus geworden, der mit seinem „Credo“ das Heiligste verspottet. Nun muß man allerdings zugeben, daß hier der deutsche Text viel blasphemischer als der italienische ist (allerdings auch viel wirksamer) und daß Kalbeck seinen Jago zu einem „Credo“ bringt, das sein Vorbild etwa in den berüchtigten „schwarzen Messen“ des Mittelalters hat<sup>1)</sup>. Wohl ist schon Boitos Jago eine „Spottgeburt von Dreck und Feuer“ im Goetheschen Sinn, aber was Kalbeck daraus macht — ich will ihn deswegen nicht

<sup>1)</sup> Schon Shakespeare läßt aber seinen Jago (II, 3) von einer „Theologie der Hölle“ („Divinity of hell“) reden.

tadeln — geht weit über Boitos Kühnheit hinaus. Ein Vergleich des Originals mit der Übersetzung mag diesen grundlegenden Unterschied zeigen, der nicht nur durch die Notwendigkeit, eine singbare Übersetzung zu schaffen, bedingt ist, sondern auch die Grundlagen des Charakters verändert. Kalbeck sagt über den Gegensatz der beiden Jago-Rollen selbst (Opernabende, Bd. 2) folgendes:

„Bei Shakespeare ist Jago nur das brauchbare und gefügige Werkzeug in der Hand sittlicher Mächte, die sich wohl auch zu Zeiten eines Schurken bedienen, um ihren Willen durchzusetzen. Bei Boito aber wird der elende Geselle zum Meister der Bosheit und Lüge erhoben, zum Herrn der Finsternis und dämonischen Lenker des Schicksals!“

Und Kalbeck hat diese Umwandlung noch schärfer betont, indem er das parodistische „Credo“ Jagos in eine Verhöhnung der Dreifaltigkeit umwandelte. Man vergleiche:

Boito:

„Credo in un Dio crudel che m' ha creato simile a sè, e che nell' ira io amo. Da la viltà d' un germe o d' un atomo vile son nato. Son scelerato perchè son uomo, e sento il fonga originario in me. Si! quest' è la mia fè! Credo con fermo cuor, siccome crede la vedovella al tempio, che il mal ch'io penso e che da me procede per mio destino adempio. Credo che il giusto è un histrion beffardo e nel viso e nel cuor, che tutto in lui bugiardo, lagrima, bacio, sguardo, sacrificio ed honor. E credo l' uom gioco d' iniqua sorte dal germe della culla al verme dell' avel. Vieni dopo tanta irrision la Morte. E poi? La Morte è il Nulla, e vecchia fola il Ciel.“

Dies bedeutet in wörtlicher Übersetzung (die natürlich nicht möglich gewesen wäre im gesungenen Drama):

„Ich glaube an einen grausamen Gott, der mich ähnlich seiner selbst erschaffen hat, und den ich im Zorn liebe. Aus der Niederträchtigkeit eines Keimes oder eines elenden Atoms bin ich entstanden. Ich bin verrückt, weil ich ein Mensch bin, und ich fühle den Urschlamm in mir. Ja, das ist mein Glaube! Ich glaube mit festem Herzen, wie die junge Witwe glaubt im Tempel, daß ich das Übel, das ich erkenne, und das von mir ausgeht, für mein Geschick erfülle. Ich glaube, daß der Gerechte ein Possenschauspieler im Antlitz und im Herzen ist, und daß alles in ihm lügnerisch ist, Träne, Kuß, Blick, Opfer und Ehre. Und ich glaube, daß der Mensch der Spielball eines ungerechten Schicksals ist vom ersten Keim bis zum Totenwurm. Nach so viel Spott kommt der Tod. Und dann? Der Tod ist das Nichts, und der Himmel ist ein altes Märchen.“

Das ist etwas wesentlich anderes als Kalbecks geistvolle, aber eigentlich die Boitosche Charakteristik ganz umdeutende Übersetzung:

„Ich glaube an einen Gott, der mich zum Affen<sup>1)</sup> seiner selbst erzeugt. Wehe ihm, daß ich's glaube! Aus einem faulen Keime, Kot oder Staube ward ich geschaffen. Treu diesem Gotte, mach ich zum Spotte, was dreist mit Ehr und Tugend brüstet

<sup>1)</sup> Von dieser darwinistisch anmutenden Anspielung steht nichts bei Boito!

sich. Ja, also glaube ich. Ich glaub' auch an den Sohn, des Vaters Willen hat er von ihm empfangen, und was er einmal sich gelobt im Stillen, das wird er auch erlangen. Ich glaub' zum dritten an den Geist des Zweifels, welcher alles erkennt und jeden Trug des Teufels: Freundschaft, Liebe, Treue mit dem wahren Namen nennt. Das ist mein Credo. Wir sind des Schicksals Narren und tragen unsere Sparren bis in das letzte Haus. Uns allen gibt der Tod den Nasenstüber. Und dann ist es vorüber, der dumme Spaß ist aus.“

Man sieht, Kalbecks Jago ist viel „moderner“ und philosophischer veranlagt als Boitos etwas gar zu populär-aufklärerischer Theaterteufel.

B. Desdemona, Emilia, Cassio im Garten, Jago beobachtend  
im Erker.

Jago schickt Cassio zu Desdemona (eine von Boito anstelle der ersten und zweiten sowie des Anfangs der dritten Szene Shakespeare's eingeschobene kurze Episode.) Ausgezeichnet ist, daß Boito die Verabredung Cassios und Jagos und die Ausführung der Fürsprache bei Desdemona unmittelbar aneinander reiht — nur durch Jagos Monolog geschieden — während bei Shakespeare die beiden Szenen weit auseinander liegen.

Dritte Szene.

A. Jago, Othello.

Im Gegensatz zu Shakespeare, wo Jago lange Zeit für Vorbereitungen hat, und er also Othello absichtlich im gegebenen Moment heranbringt, läßt Boito den Othello hier zufällig erscheinen; diesen Zufall aber nutzt Jago schlau aus, indem er — er hat Othellos Nahen wohl bemerkt — wie absichtslos das Wort spricht: „Mir gefällt's nicht.“ Dies wirkt um so stärker, als Othello sicher glauben muß, daß Jago ihn nicht bemerkt haben kann (bei Shakespeare treten Othello und Jago zusammen auf, die Äußerung Jagos ist also nicht so ganz wirksam). Was nun folgt, ist aus Shakespeare: Akt drei, Szene drei entwickelt, aber mit wichtigen Änderungen: bei Shakespeare wird das kaum begonnene Gespräch Jagos und Othellos durch Desdemona unterbrochen, die inzwischen sich von Cassio verabschiedet hatte; bei Boito bleiben Desdemona und Cassio im Garten, beobachtet von Othello, und die nach Desdemonas Abgang bei Shakespeare eintretende Erörterung zwischen Othello und Jago wird unmittelbar an den Beginn angeknüpft. (Fast wörtlich aus Shakespeare, nur gelegentlich gekürzt.) Etwas Neues kommt erst bei jener Stelle, wo Othello Beweise fordert. Hier läßt Boito eine prächtige, dem Musiker sehr gelegene Erfindung eintreten: durch die breite Öffnung des Hintergrundes sieht man Desdemona wieder im Garten erscheinen, umgeben von Frauen, Kindern und Seeleuten, die ihr Blumen und andere Geschenke überreichen. Einige begleiten den Chorgesang mit der Mandoline, andere mit kleinen Harfen. Dieses liebliche Bild und die rührenden Klänge entwarnen Othello: „Ich dank' euch, süsse Lieder, ihr gebt dem Herzen den alten Frieden wieder.“ Jago aber meint: „Wie gut zusammen auch Lieb' und

Schönheit klingen, den Mißton hinein will ich bringen.“ (Etwas Ähnliches sagt Jago an anderer Stelle bei Shakespeare, zweiter Akt, erste Szene, wenn er Othellos und Desdemonas Zärtlichkeit sieht.) Nach Beendigung des Chorgesanges küßt Desdemona einige Kinder aufs Haupt, und die Frauen küssen ihr den Saum des Kleides. Sie gibt den Seeleuten eine Börse. Der Chor entfernt sich. Desdemona kommt, von Emilia geleitet, in den Saal und geht auf Othello zu.

#### Vierte Szene.

Othello, Desdemona, Jago, Emilia.

Nun erst trägt Desdemona die Bitte für Cassio vor, die sie bei Shakespeare bedeutend früher vorbringt. Hier werden nun wieder zwei bedeutungsvolle Auftritte zusammengeschoben, und zwar jene erste Episode, bei der Othello die Begnadigung Cassios für den Augenblick schroff ablehnt, mit jener Taschentuchepisode, die Shakespeare später bringt. Die Zusammenlegung ist vortrefflich als Steigerung: Othello erhitzt sich immer mehr über Desdemonas unablässige Bitte, bis sie ihn endlich fragt, warum er heute gar so streng sei. Er antwortet: „Mir brennt die Stirne“ — und nun ist die Möglichkeit zum Verlust des Taschentuches gegeben. Besser als bei Shakespeare, wo das Tuch zu klein ist, wirft Othello ohne weiteres das Tuch zur Erde. Auch das nachfolgende ist nicht nur dramatisch, sondern auch musikalisch ausgezeichnet angelegt: es entwickelt sich ein Quartett, das Verdi die Gelegenheit zu schärfster Charakteristik der vier Personen bietet. Schon Otto Ludwig hatte einmal vom „polyphonen Dialog“ Shakespeare's geredet:

„In solchen Szenen ist das eigentlich dramatische Leben am stärksten, in solchen polyphonen Sätzen, wo sich verschiedene Stimmen in verschiedenen Rhythmen, jede einzelne mit gehaltener Eigentümlichkeit, begegnen und durchkreuzen. Nur darf die Zahl dieser verschiedenen nebeneinander gehenden Stimmen die Unterscheidbarkeit nicht übersteigen.“

Verdi und Boito haben einen derartigen „polyphonen Dialog“ hier prachtvoll ins Musikalische übersetzt: Desdemona fleht um Liebe, Othello spricht zweifelnd zu sich selbst (ähnlich wie in dem Shakespeareschen Monolog II, 3), und während dessen hat Jago eine Auseinandersetzung mit Emilia, die das Tuch nicht gutwillig herausgeben will, weil sie Böses ahnt, der es aber von Jago gewaltsam entrissen wird. Jago befiehlt ihr darüber zu schweigen, und Emilia, eingeschüchtert von dem Banne des Bösen, wagt nicht zu widerstreben (auf diese Weise wird Emilias Charakter gegenüber Shakespeare veredelt). Othello befiehlt allen fortzugehen. Desdemona und Emilia ab. Auch Jago tut, als ob er fortgehen wolle, bleibt aber vor der Tür im Hintergrund stehen.



## Fünfte Szene.

Othello, Jago.

Diese Szene folgt ziemlich getreu Shakespeare (dritter Akt, dritte Szene). Othello wütet, Jago beschließt, Cassio das Tuch in die Hände zu spielen und Desdemona daraus einen Strick zu drehen, gleichzeitig beobachtet er Othello, dem er sich mit gut gespielter Biederkeit nähert, um ihn zu bitten, — nicht weiter daran zu denken. Nun rast Othello gegen Jago, dann aber wieder gegen sich selbst. Es folgt der wundervolle Abschied von seiner Kriegslaufbahn (wie bei Shakespeare) und dann — erneuter Sturm — die Forderung von Beweisen, wobei er Jago an der Gurgel packt und ihn zu Boden wirft (dieser Zusatz ist von Boito wohl deswegen gemacht, um dann den Schluß des dritten Aktes der Oper um so wirkungsvoller zu machen). Sehr geschickt ist auch, daß Boito — im Gegensatz zu Shakespeare — den Jago dem Othello seinen Abschied anbieten läßt, natürlich nur zum Schein. Othello aber faßt wieder Vertrauen zu ihm, — soweit er überhaupt noch einem Menschen vertrauen kann. Da nun Othello Beweise verlangt, erzählt Jago den Traum Cassios — musikalisch ein Meisterwerk Verdi's — in einer unseren heutigen Begriffen von Anstand angepaßten Form (bei Shakespeare mit etwas allzu realistisch-sexuellen Details). Und nun, da dies Gift gewirkt, folgt — wie bei Shakespeare — der Hinweis aufs Taschentuch. Othello wütet nun noch mehr und verbindet sich mit dem gleichfalls knienden Jago zu einem Racheschwur. Merkwürdig, daß diese etwas Meyerbeerische Situation schon genau so bei Shakespeare sich vorfand. Selbstverständlich schließt Boito mit dieser effektvollen Situation den Akt, indem er die weiteren Geschehnisse des dritten Shakespeare'schen Aktes teils unterdrückt, teils in den nächsten Akt legt. Auch die Beförderung Jagos zum Leutnant entfällt hier und wird erst im nächsten Akt vollzogen.

## Dritter Akt.

Der Hauptsaal des Schlosses. Zur rechten ein breiter Säulengang, der mit einem kleinen Saal in Verbindung steht. Im Hintergrund des Saales ein Erker mit Balkon.

## Erste Szene.

Othello, Jago.

Ein Herold meldet zu Beginn der Szene die Ankunft der venezianischen Galeere, die die Gesandtschaft bringt. Dadurch wird gleich zu Beginn die Ankunft Lodovicos vorbereitet (bei Shakespeare tritt Lodovico ganz plötzlich nach einem Trompetenstoß auf). Hier hat nun Boito mit Geschick die erste Szene des vierten Shakespeare'schen Aktes ausgenutzt: die Ohnmacht Othellos ist an dieser Stelle beseitigt — weil sie an den Schluß des Aktes als Kulminationspunkt gestellt wurde —, und aus der Unterhaltung Othellos

mit Jago entwickelt sich gleich der Plan, als Falle, in der angeblich Cassio, in Wirklichkeit aber auch Othello gefangen werden soll. Jago entfernt sich, um Cassio herbeizubringen.

#### Zweite Szene.

##### Othello, Desdemona.

Diese Szene ist gebaut aus Shakespeare III, 4 und IV, 2. Jago hat dem Othello noch zuletzt eingeschärft, ans Taschentuch zu denken, und nun schützt Othello (nicht wie Shakespeare: Schnupfen) sein altes Übel, Kopfschmerzen, vor, und bittet um ein Tuch. Das Weitere zunächst wie bei Shakespeare III, 4, nur gekürzt, mit der drohenden Forderung Othellos nach dem Taschentuch. Dann springt Boito sehr geschickt sofort hinüber in die Unterredung, die bei Shakespeare IV, 2 steht: „Sieh mir ins Auge“. Desdemona beschwört ihre Unschuld, doch Othello nennt sie wiederholt — wie bei Shakespeare — eine Dirne. Er nötigt sie fortzugehen, dann kehrt er mit dem Ausdruck tiefster Niedergeschlagenheit zurück. Psychologisch ist dieser Sprung allerdings wenig gerechtfertigt: bei Shakespeare geht nämlich Othello erst dann so weit, seine Gemahlin mit so fürchterlichen Vorwürfen zu traktieren, nachdem er das Taschentuch bei Cassio wirklich selbst gesehen hat, während Boito ihn zu diesen rohen Beschimpfungen schon vorher greifen läßt. Dafür sind diese Beleidigungen allerdings hier zunächst nur unter vier Augen vorgefallen, und als Steigerung kommt dann die Beschimpfung vor Lodovico und der gesamten Umgebung.

#### Dritte Szene.

##### Othello allein.

Seine Verzweiflung, daß all sein Glück dahin ist. Ähnlich, wie die längere Betrachtung, die Othello bei Shakespeare in Gegenwart Desdemonas anstellt (IV, 2). Dramatisch-musikalisch natürlich geschickter als Monolog.

#### Vierte Szene.

##### Jago, Othello.

Jago meldet, daß Cassio da sei. Er zieht Othello schnell in den Erker im Hintergrund. (Ähnlich wie bei Shakespeare IV, 1, doch bedeutend abgekürzt.)

#### Fünfte Szene.

##### Jago, Cassio, Othello (versteckt).

Diese Szene ist ebenfalls entwickelt aus Shakespeare IV, 1. Der Kniff Jagos, erst laut von Desdemona und dann leise von Bianca zu reden, ist der gleiche. Die Taschentuchgeschichte ist aber weit geschickter als bei Shakespeare angelegt. Boito beseitigt Bianca gänzlich, ebenso das Novellenmotiv des Nachstickens. Jago hat das Tuch bei Cassio unbemerkt

liegen lassen, und Cassio zeigt es ahnungslos dem Jago, der es so hält, daß der lauschende Othello es unbedingt sehen muß und sich, näher schleichend und von einer Säule gedeckt, aus nächster Nähe davon überzeugen kann, daß es wahrhaftig sein Tuch ist. Jagos scherzhafte Bemerkungen zu Cassio über die neue Eroberung des Exhauptmanns und Cassios leichtsinniges Lachen erhöhen Othellos Wut. Nun ertönen die Lodovicos Ankunft endgültig verkündenden Trompetensignale (wie bei Shakespeare), die von Boito ausgezeichnet benutzt werden, um Cassio zu entfernen: Jago rät ihm, sich davon zu machen, da Othello hier gleich erscheinen werde. Cassio ab.

Sechste Szene.

Jago, Othello.

Ähnlich wie bei Shakespeare IV, 1, nur daß Boito aus musikalischen Gründen hier den Empfangschor und die Signale dazwischentönen läßt. Othello ist entschlossen, Desdemona zu vergiften. Jago rät, sie im Bette zu erwürgen, und verspricht Cassio zu beseitigen. Hier nun ernennt erst Othello, was sehr wirkungsvoll ist, den Jago zum Hauptmann an Cassios Stelle.<sup>1)</sup>

Jago rät Othello noch, um Verdacht zu vermeiden, möge er sich mit Desdemona der Gesandtschaft zeigen. Jago ab, Othello nach dem Hintergrunde, um die Gesandten zu empfangen.

Siebente Szene.

Othello, Jago, Lodovico, Rodrigo, Herold. Desdemona mit Emilia.  
Würdenträger der Republik Venedig. Gefolge usw.

Ähnlich wie Shakespeare IV, 1. Abweichend: Desdemona verständigt Emilia, die besorgt fragt, kurz davon, daß Othello unbegreiflich zürnt. Lodovico erfährt ausschließlich von Jago die Neuigkeit des Sturzes Cassios. Nun erst mischt sich Desdemona ein, deren Bemerkung Othello reizt. Othello, der gleichzeitig Cassios Beförderung liest und Desdemonas unvorsichtige neue Bemerkung, sie schätze und liebe Cassio, hört, wird nun erst so wütend, daß er sie in Gegenwart aller mißhandelt. Die Steigerung wird dadurch noch größer, daß wir nicht sofort von Cassios Beförderung hören, sondern — zu allgemeiner Spannung — Othello nur kurz befiehlt: „Man hole Cassio.“

Achte Szene.

Vorige, Cassio.

Diese große Ensembleszene ist teils von Boito frei erfunden, teils

<sup>1)</sup> Die Chargenangaben schwanken: bei Shakespeare ist Cassio „Leutnant“ (im ursprünglichen Sinne: Stellvertreter), bei Boito „Capo di squadra“ (Flottenchef), bei Kalbeck „Hauptmann“.

unter Benutzung von Episoden aus Shakespeare IV, 2 (Othello und Desdemona; Jago, Rodrigo) gestaltet. Der Beginn ist angeregt durch Othellos letzte Worte bei Shakespeare IV, 1.

Othello verkündigt zu Rodrigos Ärger und Jagos Bestürzung, daß Cassio an seiner Statt nach dem Befehl des Dogen Gouverneur wird. Cassio verbeugt sich nur, was Othello als Eingeständnis dessen ansieht, daß er sich nicht freue. Nun verkündet Othello, der während seiner offiziellen Rede fortwährend wütende Seitenbemerkungen zu der weinenden Desdemona macht, daß er mit Lodovico und Desdemona morgen abreise. Ein furchtbarer Wutausbruch Othellos: er schleudert das Pergament, das er vorher geküßt hatte, zu Boden und packt Desdemona so wütend an, daß sie niederstürzt; sie wird von Emilia und Lodovico mitleidig gestützt. Rührende Klage der Desdemona, die ihr vernichtetes Liebesglück beklagt. Nun kommt das große Ensemble, von dem Kalbeck sagt:

„Da platzen gleichzeitig aus allen vier Weltgegenden die Ereignisse und Personen aufeinander. Othello hat seine Zurückberufung nach Venedig erhalten und in der Wut über Cassios Nachfolgerschaft und Desdemonas vermeintliche Untreue sein Weib vor aller Augen zu Boden geschlagen. Ein mächtig intentioniertes, breit angelegtes polyphones Musikstück soll die peinliche Spannung lösen und die verschiedenen Gefühle der Anwesenden zum Ausdruck bringen. Rodrigo beklagt die nahe bevorstehende Abreise der Desdemona, Emilia bewundert die Seelengröße ihrer Gebieterin, diese selbst weint dem zerstörten Frühling ihrer Liebe blutige Tränen nach, Cassio begegnet der plötzlichen Wendung des Schicksals mit Bangen und Sorgen, Lodovico, der venezianische Gesandte, spricht seine entrüstete Verwunderung über das ihm unfaßbare Erlebnis aus, und der Chor stellt teilnehmende Betrachtungen an, bald den Othello verwünschend, bald die Desdemona betrauernd. Damit aber nicht genug, zettelt der nichtswürdige Jago, nachdem er den Mohren in seinem mörderischen Vorhaben bestärkt hat, noch eine neue Intrige mit Rodrigo an, die auf Cassios Untergang abzielt, — und das alles klagt, jammert, weint, reflektiert, räsonniert, deliberiert und intrigiert durcheinander, so daß dem in die Enge getriebenen Zuhörer, der sich vergebens in dem dreigespaltenen Textbuch zu unterrichten sucht, buchstäblich Hören und Sehen vergeht. In der Partitur nehmen sich die zehn Notensysteme der Sänger vortrefflich aus, und man freut sich beim Anblick der sich ablösenden und ergänzenden, munter wie ein Bienenschwarm wimmelnden Stimmen, aber wehe, wenn sie losgelassen! Die Generalprobe hat die gefährliche Wirkungslosigkeit dieses Ensembles dargetan, obwohl dasselbe äußerst exakt einstudiert war und am Schnürchen ging; in der Aufführung verfiel dann das pompöse Stück, auf welches Verdi offenbar mit dem Stolz eines völkerversammelnden Fürsten herabschaut, zu sieben Achteln dem männermordenden Rotstift des Dirigenten.“

Das ist sicher etwas übertrieben, wenngleich Kalbecks Ausführungen in mancher Hinsicht nur beizupflichten ist. Insbesondere erscheint es mir ganz unmöglich, daß irgend jemand, der das Textbuch nicht genau studiert hat, während der Aufführung auch nur ein Wort von der neuangezettelten Intrige Jagos, der Rodrigo zum Morde Cassios aufreizt, versteht. Damit aber wird ein wesentlicher Punkt des letzten Aktes dem Verständnis des Hörers völlig entzogen. Man unterschätze diesen Nachteil nicht;

wenn überhaupt das Buch als Drama aufgebaut sein soll, dann muß jeder wichtige Punkt dieses Dramas verständlich werden; dem widerspricht aber die Einschachtelung einer wichtigen Intrige in das Getöse eines großen Ensembles durchaus. Man versteht ja: Boito wollte der Verabredung zwischen Jago und Rodrigo keine eigene Szene opfern und glaubte deshalb die Sache innerhalb des Ensembles abtun zu können. Nun tritt ja aber Rodrigo, der überhaupt von Boito sehr dürftig skizziert ist (im Gegensatz zu Shakespeare) weiterhin nicht mehr auf. Da nun Boito schon sehr frei mit Shakespeare's Handlung verfahren ist, so wäre es vielleicht besser gewesen, diese ganze Intrige zu beseitigen und es weiter gar nicht aufzuklären, wie Jago die Ermordung des Cassio plante. Es hätte genügt, im letzten Akt zu erfahren, daß ein Mordanschlag auf Cassio mißlungen ist. Weiterhin wäre es — meines Erachtens wenigstens — für Boitos Text viel wirkungsvoller gewesen, im letzten Akt den Rodrigo selbst auftreten und in Gegenwart der ermordeten Desdemona reuevoll den Jago bezichtigen zu lassen; dann hätte man ja — als letzte Schandtät Jagos — anstelle der Ermordung der Emilia einen Mordversuch Jagos gegen Rodrigo setzen können. Ich skizziere dies nicht etwa, um Shakespeare „verbessern“ zu wollen, sondern lediglich deshalb, weil die komplizierte Shakespearesche Lösung für das Opernbuch nicht brauchbar ist, der sonst so geschickte Boito aber hier — in der Behandlung des Rodrigo — anscheinend nicht das Rechte getroffen hat. Den von Boito gemachten, von Kalbeck schon gerügten Fehler könnte man nämlich nur dadurch verbessern, daß man die neue Intrige Jagos streicht und Rodrigo im letzten Akt auftreten läßt. Auch würde die Ermordung des geständigen Rodrigo vor unseren Augen viel wirkungsvoller sein als die von Boito beliebte Abstechung hinter der Szene (auch Shakespeare läßt Rodrigo vor unseren Augen fallen, allerdings auf der Straße). Immerhin wäre die Ermordung Rodrigos nicht gerade durchaus notwendig, und ich kann verstehen, daß Boito es vorzog, zum Schluß nur die Leichen Othellos und Desdemonas, nicht aber — wie das Shakespeare liebt — eine Häufung von Leichen darzustellen. — Die Szene nimmt ein echt opernmäßiges Ende, indem Othello in einem Anfall von Raserei allen Anwesenden befiehlt, sich zu entfernen, und alle „entsetzt“ davon laufen, nachdem Jago ihnen erklärt, daß ein wunderlicher Anfall Othello seiner Sinne beraube. Auch Desdemona wird von Othello noch schrecklich verwünscht.

#### Neunte Szene.

#### Othello und Jago allein.

Diese kurze Szene findet ihr Vorbild bei Shakespeare IV. 1., wo Othello ebenfalls nach einem Rasereianfall ohnmächtig wird. Prachtvoll und echt opernmäßig ist, daß, während Othello ohnmächtig hinsinkt, von

draußen die Siegestrompeten zum Ruhme Othellos erschallen und das Volk dem Othello huldigt. Sehr „effektiv“, aber durchaus nicht stillos ist der grandiose Schluß. Jago setzt seine Ferse auf den Nacken des leblosen Othello und ruft den in der Ferne den „Löwen Venedigs“ preisenden Scharen höhnisch-triumphierend zu: „Da liegt der Löwe!“ Ein Aktschluß, dessen Wirkung man sich nicht entziehen kann.

#### Vierter Akt.

##### Schlafgemach der Desdemona.

Bett, Betstuhl, Tisch, Spiegel und Sessel. — Vor dem Madonnenbilde über dem Betstuhle brennt eine Ampel. Rechts eine Tür. Es ist Nacht. Auf dem Tische eine Kerze.

Dieser Akt ist ein Meisterwerk Boito's und Verdi's, einer der schönsten Akte, die die Opernliteratur aller Zeiten und Völker besitzt. Kein geringer Anteil fällt hierbei dem Dichter zu, der alles ausschied, was die Stimmung dieses Aktes irgendwie stören könnte. Hier zeigt sich deutlich der Unterschied zwischen Shakespeare und moderner Technik. Shakespeare schließt seinen vierten Akt mit einer Episode zwischen Desdemona und Emilia (voraus geht ein ganz überflüssiger Auftritt Othellos und Lodovicos im gleichen Gemach!); diese Episode endigt mit dem Abschied Desdemonas von Emilia. Nun schiebt Shakespeare zu Beginn seines fünften Aktes eine große, viele Auftritte der verschiedensten Personen umfassende Szene ein, die die Ermordung Rodrigos und die Verwundung Cassios als Resultat zeitigt und uns von dem Schicksal Desdemonas völlig abzulenken droht. Erst zu Beginn der zweiten Szene des fünften Aktes führt uns der Dichter ins Schlafgemach Desdemonas. Boito streicht mit einem kühnen Federzug die ganze nächtliche Spektakelszene und verbindet jenen Abschied Emilias unmittelbar mit Othellos Erscheinen im Schlafzimmer Desdemonas. Dadurch bekommt der vierte Akt der Oper eine wunderbare Abgeschlossenheit und Einheit, die musikalisch durch das von Shakespeare bereits eingeführte Liedchen vom Weidenbaum noch vertieft wird.

##### Erste Szene.

##### Desdemona, Emilia.

Fast ganz wie bei Shakespeare IV, 3. Abweichungen: Desdemona bittet erst hier, ihr die Brautkleider aufs Bett zu legen. Alles natürlich viel kürzer als bei Shakespeare. Das Lied von der Weide wird nicht durch überflüssige Bemerkungen über Lodovico (wie bei Shakespeare), sondern durch kleine Befehle an Emilia („Beeile dich, bald wird Othello kommen“ usw.) unterbrochen. Die unheimliche Unterbrechung durch den Wind hat Boito vom Dichter übernommen, ebenso wie das Brennen der Augen, was Tränen bedeutet. Gestrichen ist mit Recht die Auseinander-

setzung über eheliche Treue, herrlich der Aufschrei Desdemonas, die Emilia noch ein letztes Mal in der Vorahnung ihres Todes umarmt (nicht bei Shakespeare).

#### Zweite Szene.

##### Desdemona allein.

Ein Gebet Desdemonas an die Jungfrau Maria. Von Boito eingeschoben, veranlaßt durch Othellos Frage (bei Shakespeare), ob Desdemona zu Nacht gebetet habe. Eine wundervolle Szene für den Musiker. Desdemona geht zu Bette.

#### Dritte Szene.

##### Othello und Desdemona.

Entspricht im wesentlichen der zweiten Szene des fünften Aktes bei Shakespeare. Hier zeigt sich die Abweichung des musikalischen Dramas vom gesprochenen am schärfsten. Der englische Dichter mußte den Othello einen längeren Monolog zur Rechtfertigung seines Mordplans halten lassen; der Musiker läßt ihn schweigen, um nur das Orchester reden zu lassen. Daß der schweigende und nur mimisch sich ausdrückende Othello, in dem Unaussprechliches vorgeht, uns viel tiefer ergreift als der sich und uns Sophismen vorredende, ist klar.

In der Oper tritt Othello durch eine geheime Tür ein (was sein Erscheinen unheimlicher macht). Er legt einen Säbel auf den Tisch, verweilt unschlüssig, ob er das Licht auslöschen solle, davor, erblickt Desdemona, löscht das Licht aus, macht eine wütende Gebärde, nähert sich dem Bett und bleibt stehen. Schließlich hebt er den Vorhang auf, betrachtet lange die schlafende Desdemona und küßt sie dreimal. Sie erwacht. Die nachfolgende Unterredung fast ganz wie bei Shakespeare (gekürzt) bis zum Mord.

##### B. Vorige, Emilia.

Das Nachfolgende sehr stark gekürzt, nur die notwendigsten Worte enthaltend, sonst wie bei Shakespeare. Desdemona stirbt. Die Aufklärung Emilias und ihr Hilferuf sehr kurz gehalten.

#### Vierte Szene.

Vorige, Lodovico, Cassio, Jago, später Montano mit Bewaffneten.

Emilia stellt Jago zur Rede. Sie enthüllt, nachdem sie Jagos Schurkerei erkannt, alles (die Bedrohung Emilias durch das Schwert und ihre Ermordung ist gestrichen). Das nachfolgende aufs äußerste zusammengedrängt: Cassio sagt sofort, daß er das Tuch in seiner Wohnung fand, Montano (statt Lodovico) bezeugt, daß Rodrigo im Tod ihm Jagos Ränke enthüllte (nicht wie bei Shakespeare ein Brief). Jago entspringt, wird aber verfolgt (sein Schicksal bleibt ungewiß, während er bei Shakespeare noch

von Othello verwundet und dann gefangen mit Aussicht auf die Folter vorgeführt wird). Jetzt erst stürzt Othello auf sein Schwert, das ihm Lodovico entreißen will. Er läßt das Schwert sinken, da es ihm jeder Knabe entreißen könne. „Das ist das Ende der Heldenbahn. O Ehre! Othello war.“ Und nun folgt an Stelle des langatmigen Shakespeare'schen Rühmens seiner Verdienste um den Staat ein wundervoller Abschiedssang an Desdemona, deren Reinheit er erkannte. Er zieht heimlich einen Dolch aus dem Gewande und ersticht sich: „Ich folge dir.“ Shakespeare's herrliche Abschiedsworte bilden den Schluß:

„I kiss'd thee ere I kill'd thee: no way but this,  
Killing myself, to die upon e kiss.“  
(„Ich küßte dich, dich tötend; sei der Schluß:  
Mich selber tötend, sterben so im Kuß.“)

Bei Boito:

„Pria d' uccirti, sposa, ti baciai. Or morendo sull' ombra in cui mi giacio, un bacio, un bacio ancora . . . ah! un altro bacio . . .“

Kalbeck:

„Eh den Tod ich dir gab, Liebste, küßt' ich dich. Nun im Sterben . . . schon sinkt die Nacht hernieder . . . noch einmal küß ich dich wieder . . . ach! . . . küß ich dich wieder!“

Verdi's unsterbliche Töne erinnern an jene Küsse der ersten Liebesnacht. Ergriffen schweigen die Anwesenden, denn:

„All that's spoke is marr'd.“  
(Jedes Wort ist eitel.)

So schließt der vierte Akt, musikalisch und dramatisch wohl der beste der ganzen Oper, der Boito's Meisterschaft und Verdi's Genie auf der Höhe zeigt. Daß Boito's Buch ein Vorbild ersten Ranges ist — meines Erachtens das beste Buch, das seit dem Tode Richard Wagners geschrieben wurde, das einzige, das, durchaus auf Wagners Prinzipien beruhend, in keinem Augenblick von ihm wirklich abhängig ist —, diese Tatsache ist von deutschen und italienischen Kritikern einstimmig anerkannt worden. Kalbeck, der Übersetzer, nennt es „eines der vorzüglichsten Opernbücher, die wir besitzen“, und sein Kollege Hanslick meinte: „Boito hat sich in seiner Bearbeitung des ‚Othello‘ als ein feiner literarischer Geist, als erfahrener Kenner der Bühne wie der Musik gezeigt und Verse von kräftigem Wohlklang geliefert.“ Wenn er dem gegenüber die Wahl des „Othello“ für eine Oper nicht besonders glücklich oder sogar als ihm unsympathisch bezeichnet, weil unter allen Leidenschaften die Eifersucht am wenigsten musikalisch sei, — so können wir wohl diese ästhetische Professorenweisheit durch die Tat Verdi's als widerlegt betrachten. Das, was ein Hanslick dem Verdi'schen „Othello“ noch vorzuwerfen hatte, ist gerade das, was wir als „Zukunftsmusik“ erkennen. Wem im „Othello“ die



schmissigen Melodien des „Trovatore“ fehlen, wer für die köstliche Milde und Abgeklärtheit dieses Verdi keinen Sinn hat, dem ist nicht zu helfen. Merkwürdig, daß solch unsinnigem Urteil auch französische Kritiker (z. B. in der *Revue hebdomaire*, 1894) beistimmten: „Othello est un drame superbe, une étude de passion admirable, mais c'est un sujet lyrique très médiocre; on peut dire, la scène de la mort de Desdemona mise à part, qu'il est absolument antimusical.“ Demgegenüber ist es erfreulich zu sehen, wie die Italiener Carlo Perinello und Gino Monaldi in ihren Verdibiographien Boito in Schutz nehmen. Durchaus das Richtige scheint mir vor allem Monaldi zu treffen, wenn er meint:

„Das Libretto des ‚Othello‘ gehört nicht mehr der halbliterarischen Art der alten Operntexte an, die im Grunde nur die Plattform des Musikers waren — wie Wagner sagt das Feld, auf dem er sein Genie zu freier Ausübung bringen konnte. Der ‚Othello‘ Boito's ist eine Leistung, mit der der Dichter sich wirklich als Mitarbeiter an dem Kunstwerke des Musikers betätigt; es ist die dramatische Komposition, die ersonnen und niedergeschrieben worden ist, um von Buchstabe zu Buchstabe in beständiger Berührung mit der Musik zu bleiben und dichterisch in ihr aufzugehen.“

Und nun genug von „Othello“, sonst behält der alte Verdi recht, der humoristisch ausrief: „Oh! i Tedeschi! i Tedeschi! Per ogni zampa di pulce o di mosca un volume di trecento pagine!“ („O, die Deutschen, die Deutschen! Für jedes Floh- oder Mückenbein ein Band von 300 Seiten!“)

#### IV.

#### „Falstaff“

Es war im Jahre 1890, als der 77jährige Verdi bei einem Gastmahl im Hause Ricordi von seinem Librettisten Boito einen Trinkspruch erhielt, in dem er ihn zur baldigen Geburt des „Dickwanstes“ beglückwünschte. Wenige Tage später schrieb Verdi auf eine Anfrage des Marchese Monaldi diesem folgendes:

„Es sind vierzig Jahre her, daß ich eine komische Oper zu schreiben wünsche, und fünfzig Jahre, daß ich die ‚Lustigen Weiber von Windsor‘ kenne; indes . . . die gewohnten ‚Aber‘, die sich überall einstellen, haben sich stets meinem Wunsche widersetzt. Nun hat Boito alle die ‚Aber‘ beseitigt und für mich eine lyrische Komödie geschrieben, die sich mit keiner anderen vergleichen läßt. Es macht mir Vergnügen, die Musik dazu zu schreiben, ohne irgend einen Entwurf, und ich weiß auch nicht, ob ich damit zu Ende kommen werde. Bemerken Sie wohl: es macht mir Vergnügen. Falstaff ist ein böser Geselle, der schlimme Streiche aller Art macht . . . aber unter einer belustigenden Form. Er ist ein Typus! Sie sind so selten, die Typen! Die Oper ist rein komisch. Amen —“.

In diesen wenigen Zeilen liegt alles, was Verdi veranlaßte, im höchsten Greisenalter noch eine musikalische Komödie in Musik zu setzen, — hatte er sich doch seit seiner verunglückten Jugendoper „Il finto Stanislao“ ausschließlich der tragischen Muse verschrieben gehabt. Aber der Gedanke,

XIII. 2.

1107 7

doch einmal seiner heiteren Laune die Zügel schießen zu lassen, reizte ihn stets. Scherzend sagte er im Jahre 1879 zu Filippo Filippi, eine komische Oper von ihm werde wohl recht lustig sein, wenigstens bevor sie aufgeführt würde, und dies schien wie ein Mangel an Selbstvertrauen zu klingen. Indes der Hauptgrund, warum sich Verdi nicht früher zu einem heiteren Werk entschloß, lag darin, daß er kein geeignetes Textbuch erhalten konnte; und daß gute komische Bücher noch seltener als gute tragische sind, diese Erfahrung blieb auch ihm nicht erspart. So ging denn endlich der fast Achtzigjährige frohgemut ans Werk und schuf etwas, das einzig in seiner Art dasteht. Um sich über den Wert der „Falstaff“-Partitur, die nicht die blendenden Vorzüge der Nicolaischen Musik hat, klar zu werden, bedarf es freilich des gereiften Urteils. Als ich vor etwa zehn Jahren in meinem kleinen Buch „Die komische Oper“ Nicolais Werk etwas gar zu sehr auf Kosten Verdi's lobte — ich hatte damals nur den Klavierauszug des „Falstaff“ gekannt und weder die Partitur noch eine Aufführung des Werkes gesehen<sup>1)</sup> — schrieb mir Richard Strauß nach der Lektüre an den Rand: „Die ‚Lustigen Weiber‘ sind eine hübsche Oper, der ‚Falstaff‘ aber eines der größten Meisterwerke aller Zeiten.“ Ich halte auch heute noch dies Urteil bezüglich der „Lustigen Weiber“, die gewiß den „Rosenkavalier“ noch lange überleben werden, für ungerecht, muß aber bekennen, allmählich Strauß' Urteil über „Falstaff“ als durchaus angemessen gefunden zu haben, nachdem ich dieses Wunderwerk wirklich genau kennen gelernt habe. Über den Wert der Partitur hier eingehend zu sprechen, hieße Eulen nach Athen tragen. Das Verhältnis des vokalen Teils zum instrumentalen, der Übergang von der geschlossenen zur freien Form, die Charakterisierungskunst und die Technik der Ensembles könnten allein zu langen Erörterungen Anlaß bieten. Und dazu brauchte man wieder eine Fülle von Notenbeispielen, ja, am besten die Partitur selbst. Begnügen wir uns also damit, zu eingehendem Studium der Musik aufzufordern, und beschränken wir uns hier auf das dramaturgische Problem, wie Verdi und Boito sich des englischen Lustspieles auf ihre Art bemächtigt haben.

Daß „Die lustigen Weiber von Windsor“ oder „Sir John Falstaff“, wie der Titel des Shakespeare'schen Stückes lautet, einen ausgezeichneten Opernstoff abgaben, ist früh schon bemerkt worden.<sup>2)</sup> Von allen Vorgängern Verdi's kann uns aber einzig nur Nicolai interessieren, weil dessen

<sup>1)</sup> Verdi zu Pizzi: „O, von Falstaff kann man sich am Klavier unmöglich einen Begriff machen! Man muß ihn hören. Ich habe da ein sehr leichtes Orchester gemacht. Manche Pianissimopassagen kommen auf dem Klavier ganz wirkungslos heraus. Übrigens geht alles aus dem Ensemble hervor, das man auf dem Klavier nicht erhalten kann, weil die Oper in den Klavierauszügen verdorben ist.“

<sup>2)</sup> Vgl. den trefflichen Aufsatz von G. R. Kruse: „Falstaff in vier Jahrhunderten“ („Die Musik“ 1907, Heft 20 ff.) sowie dessen Opernbuch (Reclam No. 4982) zu Nicolais Werk.

Oper wirklich noch lebt und in ihrer dramatischen Anlage ein interessantes Gegenstück zu Boito's Buch bildet. Ohne einen eingehenden Vergleich der beiden Opernbücher durchzuführen, wollen wir doch kurz feststellen, worin sie sich gleichen und worin sie abweichen. Von den Personen Shakespeare's fehlen sowohl bei Nicolai wie bei Verdi der Friedensrichter, der Pfarrer und die zahlreichen Diener, von denen Verdi allerdings das Gaunerpaar Pistol und Bardolph sowie den kleinen (stummen) Pagen Robin beibehalten hat; Bardolph und Pistol spielen sogar eine ziemlich wichtige Rolle bei Verdi. Die Hauptpersonen sind im übrigen in beiden Opern gleich (abgesehen davon, daß Verdi die englischen Namen beibehält) mit folgenden Ausnahmen: der „Junker Spärlich“ fehlt bei Verdi ganz und wird als Rivale Fentons ausschließlich durch Doktor Cajus ersetzt, der indessen bei Verdi nicht als Franzose erscheint. Ferner fehlt bei Verdi der Mann der Frau Reich („Page“). Bedeutungsvoll ist ferner die Änderung, daß die „süße Anna“ (Nannetta) bei Verdi die Tochter der Frau Flut (Ford) ist, Herr Flut (Ford) also gleichzeitig als Tyrann gegen Frau und Tochter erscheint. Die Frau unterstützt infolgedessen auch die Liebschaft der Tochter mit Fenton, während bei Shakespeare und Nicolai Mann, Frau und Tochter jeder seinen eigenen Heiratskandidaten hatte, von denen natürlich der Erwählte der Tochter (Fenton) siegt. Bei Nicolai fehlt dagegen die Frau Hurtig (Quickly), die bei Shakespeare Haushälterin des Dr. Cajus ist, bei Verdi nur als Freundin der Frauen Alice und Meg (Flut und Reich) erscheint, im übrigen aber die gleiche Rolle wie bei Shakespeare als Liebesbotin bei Falstaff spielt. Shakespeare, der bekanntlich die Figur des Falstaff zuerst in seinen beiden König Heinrich IV. - Dramen episodisch verwendet hatte<sup>1)</sup> und dann auf Wunsch der Königin Elisabeth, die Falstaff verliebt sehen wollte, die Komödie der lustigen Weiber entwarf, hat den possenhaften Stoff in fünf Akte eingeteilt, die wieder in zahlreiche szenische Verwandlungen zerfallen. Um diese Abhandlung nicht allzusehr anwachsen zu lassen, möchte ich hier nicht das Szenarium Shakespeare's wiedergeben, sondern auf die Lektüre des Lustspiels selbst verweisen, das ja recht übersichtlich gebaut ist. Es genüge, kurz festzustellen, wie das Nicolaische Textbuch die Handlung vereinfacht. Nicolai streicht den ganzen ersten Akt Shakespeare's und gewinnt damit einen überaus frischen Anfang. Nachdem so Falstaffs frecher Streich und unmittelbar darauf die Geschichte der drei Freier exponiert worden, geht Nicolai mit szenischer Verwandlung direkt auf Shakespeare III, 3 über, ebenfalls ein kühner Sprung, der aber durchaus vorzüglich wirkt. Am Schluß des 1. Aktes ist also Falstaff im Waschkorb entkommen. Der

<sup>1)</sup> Verdi zu Pizzi: „Ich schreibe keine Opera buffa, sondern stelle einen Typus dar. Mein Falstaff ist nicht nur der aus den ‚Lustigen Weibern‘ Shakespeare's, wo er nur ein Spaßmacher ist und sich von den Weibern prellen läßt, sondern so, wie er in den beiden Heinrich-Dramen war. Boito hat das Buch ganz in diesem Sinne entworfen.“

Anfang des 2. Aktes spielt (wie Shakespeare III, 5) in der Schenke und verläuft ähnlich wie die Shakespearesche Szene. Während aber Shakespeare damit seinen dritten Akt schließt, verwandelt Nicolai die Szene in den Garten, um die Liebesgeschichte der Anna, die bei Shakespeare sehr skizzenhaft behandelt ist, ausführlicher darzulegen. Eine weitere Verwandlung führt wieder in Fluts Haus, wo sich die bei Shakespeare IV, 2 behandelte Szene abspielt. Falstaff entkommt als dickes Weib verkleidet. Damit schließt Nicolais 2. Akt. Die Ähnlichkeit der beiden Finale wirkt sehr ungünstig.

Der dritte Akt Nicolais beginnt in Reichs Hause, wo die Verabredungen für den Mummenschanz getroffen werden (ähnlich Shakespeare IV, 4). Dann folgt Verwandlung, der Park von Windsor, wo sich die Handlung des Schlusses nach Shakespeare V, 5 abspielt.

Meist geschickter, mehr Shakespeare folgend, und dabei doch stark vereinfachend, hat Boito die Handlung angelegt, dessen Textbuch mit Ausnahme des Beginnes dem Nicolais sehr überlegen ist. Boito teilt die Handlung ebenfalls in drei Akte ein, von denen jeder Akt wieder in zwei Hälften (je eine szenische Verwandlung) zerfällt.

### Erster Akt.

#### Erste Hälfte: In der Schenke.

Beginn ähnlich wie Shakespeare I, 1 (doch ist der Schauplatz bei Shakespeare zu Beginn auf der Straße). Statt des Friedensrichters und Spärlichs beklagt sich nur Cajus über die Missetaten Falstaffs und seiner Diener. Dann folgt eine Auseinandersetzung zwischen Falstaff und seinen Dienern (nach Shakespeare I, 3); eingeschoben ist der Monolog Shakespeare's über die Ehre aus Heinrich IV., ein übermäßig langes, durchaus entbehrliches Stück, das die schon ohnehin wenig witzig gehaltene erste Hälfte dieses Aktes unerträglich dehnt. Statt des Dieners Nym ist hier Bardolph verwendet. Falstaff jagt beide Diener davon.

#### Zweite Hälfte: Vor Fords (Fluts) Haus.

Diese zweite Hälfte des Aktes macht reichlich wett, was die erste versäumt hatte. Es erscheinen die vier Frauen mit den beiden Briefen (Shakespeare II, 1), dann die vier Männer Ford, Fenton, Bardolph, Pistol. Die davongejagten Diener verraten Ford Falstaffs Plan. Unabhängig voneinander beschließen die Männer sowohl wie die Frauen Rache an Falstaff (entzückende Ensembleszenen); dazwischen ist eine Liebesszene zwischen Fenton und Nannetta sehr geschickt eingeflochten. Szenisch und musikalisch ein Meisterwerk.

### **Zweiter Akt.**

**Erste Hälfte: In der Schenke.**

Diese Szene verläuft ähnlich wie Shakespeare II, 2. Die Diener kehren reumütig zu Falstaff zurück; Frau Quickly erscheint als Liebesbotin; Monolog Falstaffs; dann kommt der verkleidete Ford, um Falstaff auszuspionieren; dazwischen ein Monolog des sich betrogen glaubenden Ford; schließlich Ford und Falstaff anscheinend als beste Freunde ab.

**Zweite Hälfte: Im Hause Fords.**

Entspricht Shakespeare's III, 3. Umständlichere Vorbereitungen der vier Frauen, um Falstaff zu prellen. Exposition der Absicht Fords, seine Tochter dem Dr. Cajus zu geben, wogegen die Mutter der Tochter recht gibt. Falstaffs Erscheinen. Unterbrechung durch die Frau Quickly, die Meg (Frau Reich) einführt. Ford und die Männer kommen und durchsuchen das Haus, während Falstaff hinter einen Wandschirm geflüchtet ist. Nun erst wird er in den Waschkorb gesperrt. Eingeschoben: Liebeszene zwischen Fenton und Nannetta, die sich hinter besagtem Wandschirm küssen und dabei von Ford erwischt werden. Sehr komische Überraschung Fords, der seine Frau und Falstaff dort vermutet hatte (man hört in einer Generalpause einen lauten Kuß!). Die Männer wütend ab zu weiterer Jagd auf Falstaff, während die Frauen von den Dienern den Waschkorb zum Fenster hinaus in die Themse leeren lassen. Ford kommt dazu und läßt sich von seiner Frau durchs Fenster den im Wasser kugelnden dicken Ritter zeigen. Allgemeine Heiterkeit. Ein ausgezeichnetes Finale, viel geschickter aufgebaut als das Nicolaische. Der Gedanke, den Waschkorb vor den Augen der Zuschauer durchs Fenster auszuleeren, gehört zu den ergötzlichsten, eines Shakespeare würdigen Einfällen, — aber selbst Shakespeare hatte diesen Einfall nicht. Die Bestrafung Falstaffs wirkt natürlich kräftiger, wenn wir sie mit eigenen Augen sehen, als wenn wir davon nur reden hören.

### **Dritter Akt.**

**Erste Hälfte: Vor der Schenke.**

Ist aus Shakespeare III, 5 und IV, 5 zusammengestellt. Ausgezeichnet ist der Gedanke, die zweite Verabredung in Fords Haus (wo Falstaff als dickes Weib entkommt) ganz fallen zu lassen. Das Motiv ist zu possenmäßig, entspricht weder der Intelligenz eines Falstaff noch eines Ford und wirkt für den heutigen Zuschauer ermüdend.

So hat denn die Frau Quickly dem Falstaff hier gleich eine Einladung für den Park von Windsor zu überbringen. Sehr geschickt läßt Boito diese Szene nicht in, sondern vor der Schenke spielen. Dadurch wird eine szenische Wiederholung vermieden; Falstaff und die Quickly

gehen in die Schenke ab, während die drei Frauen erscheinen und sich über ihn lustig machen. Später kommen noch Ford und Fenton dazu. Es werden die Verabredungen getroffen (bei Shakespeare IV, 4 und V, 3.).

#### Zweite Hälfte: Park.

Diese Szene entspricht im großen ganzen, obgleich reicher ausgeführt, dem Shakespeareschen fünften Akt und weicht auch in ihrer szenischen Führung nicht allzusehr von Nicolais Opernschluß ab. Im Gegensatz zu Nicolai wird Falstaff hier tüchtig verprügelt, namentlich von seinen beiden, ebenfalls verkleideten Dienern, bis er endlich den Bardolph erkennt. Schon glaubt Ford über Falstaff zu triumphieren, als sich herausstellt, daß Ford inzwischen von seiner eigenen Tochter mit Fenton dupiert wurde. So ist denn ein jeder der Gefoppte, und Falstaff zieht die Moral der Geschichte und des ganzen Menschenlebens mit den köstlichen Worten der Schlußfuge:



Die ganze Welt ist ein Narrenhaus, und alle sind die Gefoppten, — mit dieser liebenswürdigen Weisheit entläßt uns lachend der greise Verdi. Klingt diese „fröhliche Wissenschaft“ nicht ganz anders, nicht viel natürlicher und menschlich-einfacher als jenes mystische Weihrauchwort vom „erlösten Erlöser“, das Wagners letzte Weisheit war? Hier der 70jährige protestantische Deutsche, der Roms Glauben predigt, dort der 80jährige katholische Italiener, dessen fröhliches Altersbekenntnis im Zeichen des großen Briten steht, ist das nicht die verkehrte Welt? Uns Nachstrebenden aber dürfte, sind wir gesunden Sinnes und fröhlichen Herzens, die Wahl nicht schwer fallen zwischen „Parsifal“ und „Falstaff“. „Il faut méditerraniser la musique“, meinte Friedrich Nietzsche, als ihm Richard Wagner halb im Scherz die Parsifaldichtung als „Oberkonsistorialrat“ gewidmet hatte. Wie man aber die Musik, ja selbst das nordische Genie Shakespeare's, „vermittelmeeren“ könne, das hat uns niemand überzeugender gelehrt als Giuseppe Verdi. Gewiß, wir sollen uns freuen, „zwei solche Kerle“ wie Wagner und Verdi gehabt zu haben. Eines aber darf schon heute gesagt werden: Wagners Kunst war eine rein persönliche und ist darum keiner weiteren Entwicklung fähig; Verdi's letzte Kunst ist universell, an keine Zeit und keine Nation gebunden. Und darum ist's kein Zufall, daß gerade die ebenfalls weltumspannende Kunst Shakespeare's ihn zu den letzten Siegen geleitete.

Nachtrag. Soeben — Ende September 1913 — teilt Alessandro Luzio, einer der Mitherausgeber von Verdi's nachgelassenen Briefentwürfen, die zum Jubiläum erscheinen werden, interessante Abschnitte daraus im „Corriere“ mit, Abschnitte, die insbesondere das Thema „Verdi und Shakespeare“ nahe berühren. So hat Verdi z. B. über den Wahnsinn König Lears das Gutachten eines angesehenen Psychiaters eingeholt! Auch über die Rollen des Jago und der Lady Macbeth finden sich hochinteressante Ausführungen, z. B.:

„Wenn ich Schauspieler wäre und den Jago darzustellen hätte,“ erklärt Verdi, „möchte ich ein mageres, langes Gesicht haben, schmale Lippen, kleine Augen, die wie bei den Affen dicht bei der Nase stehen, eine hohe, fliehende Stirn, einen stark entwickelten Hinterkopf; ich würde zerstreut, nonchalant, gleichgültig gegen alles, ungläubig tun, Gutes und Böses mit einer gewissen legèren Art sagen, als ob ich an etwas anderes dächte, als was ich sagte, so daß ich auf den Vorhalt: ‚Du sagst da ja etwas ganz Abscheuliches!‘ antworten könnte: ‚Wirklich? Das kann ich gar nicht glauben . . . Wir wollen nicht mehr darüber reden.‘ Eine solche Figur könnte alle Menschen täuschen, bis zu einem gewissen Grade sogar die eigene Gattin.“

Eine andere Stelle gilt der Darstellung der Lady Macbeth. Die Hauptstellen in der ganzen Oper sind nach Verdis Ausführungen das Duett zwischen der Lady und ihrem Gatten und die Nachtwandel-Szene.

„Wenn diese Stellen mißglücken, fällt damit die ganze Oper: diese Stellen dürfen überhaupt nicht gesungen werden: man muß sie spielen und mit hohler, verschleierter Stimme deklamieren: ohne dies geht die Wirkung verloren. Das Orchester spielt gedämpft, die Bühne ist ganz dunkel.“

Die Tadolini, die die Lady verkörpern sollte, hat für diese Rolle „zu große Fähigkeiten! Das scheint vielleicht absurd . . . Sie hat ein gutes, schönes Gesicht, und ich möchte die Lady Macbeth schlecht und häßlich haben. Die Tadolini singt vollkommen, und meiner Ansicht nach darf die Lady nicht singen. Die Tadolini hat eine überwältigende, klare, flüssige, mächtige Stimme, und die Lady soll eine rauhe, hohle, erstickte Stimme haben. Die Tadolini singt wie ein Engel, und die Lady soll etwas Teuflisches haben.

# ÜBER IRRLEHREN IN DER ORNAMENTIK DER MUSIK

VON ADOLF BEYSSCHLAG

**D**as Interesse für die Ornamentik in der Musik beginnt sich in erfreulichem Maße auszubreiten. So haben in No. 48 und 49 der „Allgemeinen Musikzeitung“, 1912, nicht weniger als drei Schriftsteller — Paul Schwers, Curt Sachs und Wanda Landowska — die Bachschen Vorschläge und Mozartschen Triller einer kritischen Betrachtung unterzogen, und wenn das Resultat ihrer Untersuchungen ein höchst unbefriedigendes, ja irreführendes ist, so liegt das hauptsächlich an der unzureichenden Quellenkenntnis<sup>1)</sup> der Genannten, die manche Entgleisungen verschuldet.<sup>2)</sup>

Zu den Entgleisungen rechne ich z. B. die Forderungen, die Curt Sachs aus einer Formel in der Quantz'schen Flötenschule (1752) ableitet. Quantz verlangt dort für die Notation



die Ausführung



und gestützt hierauf schreibt Curt Sachs im Duett mit Chor aus der Matthäus-Passion eine Wiedergabe vor wie bei c)

a) Singstimme

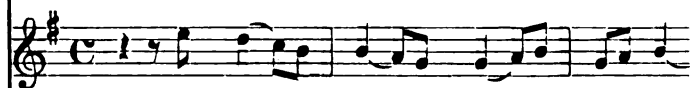


So ist mein Je - sus nun ge - fan - gen

b) Instrumental-Begleitung



c) Ausführung nach  
Curt Sachs



d) Einzig vernünftige und  
richtige Ausführung



<sup>1)</sup> Ich muß an dieser Stelle auf mein Buch „Die Ornamentik der Musik“ verweisen.

<sup>2)</sup> Der Leser wird gut tun, sich folgende Jahreszahlen ins Gedächtnis zurückzurufen: 1729 Uraufführung der Bachschen Matthäus-Passion; 1750 Tod J. S. Bachs; 1759 Tod Händels; 1752 Quantz „Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen“; 1753 Ph. E. Bach „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen“; 1756 Leopold Mozart „Gründliche Violinschule“; 1756—1791 W. A. Mozart; 1828 J. N. Hummel „Klavierschule“. — (O 100) bedeutet („Ornamentik der Musik“, Seite 100).



Die von Curt Sachs verlangte Ausführung ist gänzlich unberechtigt, unkünstlerisch und irreführend, obschon sie die Autorität eines Quantz für sich hat.

Es besteht nämlich ein allgemein gültiges Naturgesetz, nach dem, sobald zwei Gebote in Kollision geraten, das unwichtigere vor dem wichtigeren zurückzutreten hat. Dieses Gebot herrscht auch in der Kunst, und speziell in der Tonkunst reguliert es alles gemeinsame Musizieren dahin, daß die einzelnen Stimmen sich einander anzupassen haben, und daß im besonderen die Begleitung sich nach der Melodie richten muß.

Wenn demnach Sebastian Bach die Singstimmen in dem erwähnten Duett wie bei a), also vorschlagsfrei notiert, so ist es selbstverständlich, daß die begleitenden Instrumentalisten hierzu keine langen Vorschläge ausführen dürfen, sondern nur kurze, die sich der Melodie eng anschließen. Eine aufmerksame Prüfung der autographen Partitur lehrt sogar, daß die kurze Ausführung offenbar in der Absicht des Meisters lag, denn Bach hat die Vorschläge b) in der autographen Partitur meistens unterlassen aufzunotieren, und sie finden sich nur in den von ihm eigenhändig geschriebenen Stimmen. Nun kann man wohl so nebensächliche Verzierungen, wie kurze Vorschläge vergessen, nimmermehr aber so gewichtige Melodieglieder, wie lange Vorhalte von der Dauer einer Viertelnote, die zudem scharfe und schlecht klingende Dissonanzen einführen würden.

Fordert demnach der gesunde Menschenverstand gebieterisch die Ausführung kurzer Vorschläge, so verlangen auch die alten Theoriebücher nichts anderes, sobald man nur die für J. S. Bach maßgebenden Traktate herausucht. Ich betrachte es als ein Verdienst meiner „Ornamentik“, nachgewiesen zu haben, daß keine theoretische Schule jemals allein herrschend war, daß vielmehr stets verschiedene und mitunter einander sehr widersprechende Systeme sich gleichzeitig partielle Geltung zu verschaffen wußten. So beherrschten die beiden einander entgegengesetzten Schulen, die italienische und französische, damals das gesamte Gebiet der Ornamentik. Während aber die Italiener dabei auf die willkürliche Auszierung der Vortragenden rechneten, fußten die Franzosen auf der genauesten Ausführung der vorgeschriebenen Noten und Zeichen. Gehörte J. S. Bach zur französischen Schule, so war Quantz Anhänger der italienischen. Die beiden Tonkünstler hatten gar keine Beziehungen zueinander, und keinesfalls kann Quantz eine „kanonische Bedeutung“ für die Musikpraxis J. S. Bachs beanspruchen. Schon während der letzten Lebensjahre des Thomas-Kantors war in Deutschland eine Geschmacksveränderung eingetreten. Das Publikum war der strengen kontrapunktischen Künste überdrüssig geworden und begann sich nach leichterem, melodischerer Kost zu sehnen. Dem kam der neue „galante Stil“ entgegen, und die Theoriewerke von Quantz (1752) und Ph. E. Bach (1753) enthalten vorzugsweise die

Regeln für die neue Setzweise, was in den Traktaten auch genügend betont wird. Diese Regeln bestehen etwa aus einem halben Dutzend Formeln von gleicher Berechtigung; wollte man sie aber auf J. S. Bachs Kompositionen anwenden, so käme der tollste Unsinn heraus. Es würde schon genügen, die eine weitere Formel in Anwendung zu bringen, nach der die Notation



so auszuführen ist



, um es handgreiflich zu

machen, daß die Tonstücke Johann Sebastians nicht für die später erfundenen Theorieen berechnet sind. Glücklicherweise liegt auch gar keine Nötigung vor, auf die Formeln des Quantz zurückzugreifen; es gibt nämlich Theoretiker genug, die mit Johann Sebastian in engen Beziehungen standen und die uns über seine Musikpraxis unterrichtet haben. Da ist zunächst der hochbedeutende J. G. Walther, der Bach in so manchem zum Vorbild diente, und dessen „Kompositionslehre“ und „Lexikon“ (1732) uns so wichtige Aufschlüsse über Ornamentik geben; dann folgt der nicht minder bedeutende Joh. Mattheson mit seinem „vollkommenen Kapellmeister“ (1739), also gerade zehn Jahre nach der Uraufführung der Matthäus-Passion; endlich folgt 1749, also ein Jahr vor dem Tode Bachs und 20 Jahre nach der Uraufführung der Matthäus-Passion F. W. Marpurg mit seinen Aufsätzen über Ornamentik. Diese Traktate stimmen auch vollkommen mit der Tabelle überein, die Johann Sebastian selbst aufnotiert hat und die in seiner Handschrift heutzutage noch existiert. Sie sind die einzigen Theoriewerke, die Geltung für die Kompositionen Bachs beanspruchen können; ihre Verzierungslehren sind verhältnismäßig einfach und frei von den verwickelten Formeln, die nur für den „galanten Stil“ passen.

Der erste, der die Forderung aufstellte, daß die Vorschlagsnötchen ihrer Geltung nach aufzunotieren seien, war Ph. E. Bach in seinem „Versuch“ 1753. Aber selbst dieser Erfinder des neuen Systems hatte 12 Jahre früher noch keine Ahnung von demselben. In seinen 1741 erschienenen, Friedrich dem Großen gewidmeten Sonaten sind noch alle Vorschläge so



bezeichnet und kommen Figuren wie z. B. diese





massenhaft vor.

Verwandt mit dem vorigen ist der Irrtum von Paul Schwerts. Wenn der Letztere in No. 48 seiner Musikzeitung von Vorschlägen in der Matthäus-Passion spricht, die in der Partitur als lang verzeichnet seien, so trifft dies nicht zu. Vor Ph. E. Bach hat kein Komponist, auch J. S. Bach nicht, daran gedacht, die Vorschlagsdauer durch die Vorschlagsnötchen anzuzeigen. Das beliebteste Zeichen war damals ♯; dieses hat aber weit öfter den kurzen, als den langen Vorschlag anzukündigen.

Auch im Schlußsatz der Matthäus-Passion hat Johann Sebastian einige-

mal vergessen, den Vorschlag einzutragen, aber gerade durch dieses Versehen uns in willkommener Weise über seine Absichten aufgeklärt. Die autographen Stimmen wurden bei der Aufführung benutzt, und wenn hier in einer Instrumentalstimme die Melodie so angegeben ist , während in der anderen sonst identischen Stimme an derselben Stelle nur  steht, so ist die kurze Ausführung dieses Vorschlags die einzig mögliche.

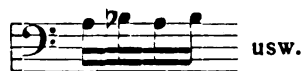
Offenbar ist Schwers in dem weit verbreiteten Irrtum befangen, in dem Nötchen  das Symbol für den langen Vorschlag zu erblicken. Dieser Usus kam aber erst im 19. Jahrhundert auf, als Ergänzung der gleichfalls erst im 19. Jahrhundert erfolgten Einführung des Zeichens  für den kurzen Vorschlag. (O 208.)

Viel glücklicher als ihre schriftstellernden Kollegen bewegt sich Wanda Landowska auf dem heiklen Gebiete der Ornamentik. Die von ihr angeregte Trillerfrage bei W. A. Mozart läßt sich zurzeit überhaupt nicht definitiv beantworten. Es läßt sich nur sagen, daß eine große Wahrscheinlichkeit nicht für ihre Theorie spricht. Jedenfalls haben wir direktere Nachrichten als die Violinschule von Leopold Mozart (1756), nämlich Aufzeichnungen von der Hand des Meisters selbst, und diese deuten auf den Trilleranfang mit der Hauptnote.

Mit Bestimmtheit wissen wir nur, daß Leopold Mozart, der Vater von Wolfgang Amadeus, den Triller mit der Hilfsnote begann, der Sohn des letzteren dagegen mit der Hauptnote. Nun ist es gewiß wahrscheinlicher, daß ein großer Mann eine Regel umstößt als dessen unbedeutender Sohn, der doch alle Ursache gehabt hätte, durch strikte Anhänglichkeit an die Lehren seines Vaters sich einen gewissen Nimbus zu verleihen.

Die beiden von W. A. Mozart selbst herrührenden Belege sind folgende:

1. Der ausgeschriebene Triller in „Così fan tutte“, den ich in meiner „Ornamentik“ unter Fig. 35 genau nach dem Autograph mitgeteilt habe, und der das Wort „trillo“ durch folgende Figur illustriert



2. Die Trillerübung mit wechselnden Fingern, die Mozart seinen Schüler Hummel lehrte, und die z. B. in der rechten Hand folgenden Fingersatz aufweist: 1. 2 / 1. 3 / 2. 3 / 2. 4 / usw.

Ich glaube, vielen Lesern einen Dienst zu erweisen durch die nachstehende Entwicklungsskizze unseres heutigen Trillers (vgl. namentlich O 3. 4. 31. 32. 56. 95. 98. 158. 249.)

Trillerartige Verzierungen waren schon in den ältesten Zeiten bekannt. Die alten Inder bedienten sich bereits der „Kampa“, der gezitterten

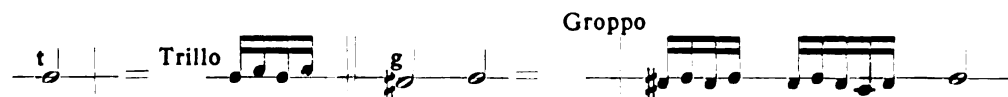
Note, worunter sich doch nur ein Caccini'scher Triller, ein „Trillo à l'italienne“ verstehen läßt (s. unten).

Auch von den Übergriffen eigenmächtiger Virtuosen blieb die alte Kunst nicht verschont. So besitzen wir noch aus der klassischen Periode der altgriechischen Literatur ein Lustspiel, in dem Frau Musica in Person auftritt, um vor Gericht Klage zu führen gegen einige Virtuosen, die sie mit ihren trillerartigen Verzierungen und sonstigen willkürlichen Veränderungen arg mißhandelt und geschunden hätten.

Aus dem 7. Jahrhundert n. Chr. liegen bereits Zeugnisse vor, daß unser heutiger Triller, d. h. die Umwechselung zweier benachbarter Töne, bekannt war.

Auffallend wenig Geschick für die Ausführung der musikalischen Ornamentik zeigten die alten Deutschen, und die fränkischen Sänger Karls des Großen erwiesen sich zur Exekution trillerartiger Verzierungen geradezu als unfähig.

Von Ammerbach (1571) an liegen dann die Tabellen einer Anzahl bedeutender Theoretiker und Praktiker vor, die trillerartige Verzierungen mit der Hauptnote beginnen, bis dann im Jahre 1600 Emilio del Cavaliere den Triller, angezeigt durch ein t, in seiner modernsten Form notiert: mit der Hauptnote beginnend und mit einem Nachschlag endend:




Hiermit ist die eigentliche Entwicklungsgeschichte des Trillers abgeschlossen.

Wie aber in der Ornamentik zu keiner Zeit ein System allein herrschend war, so auch damals. Schon ein Jahr später (1601) trat Caccini mit einer von der vorigen gänzlich verschiedenen Theorie hervor, die folgende Formeln aufweist:



Dieser Caccini'sche Triller fand als „Trillo à l'italienne“ (O 95) über ein Jahrhundert die weiteste Verbreitung, also gerade während der Blütezeit der italienischen Gesangkunst. Aber auch nachdem die Caccini'sche Tonwiederholung endgültig verlassen und der alternative Tonwechsel die allein herrschende Form geworden war, trat kein Friede in der Trillerlehre ein. Nun begann der Streit darüber, ob der Triller mit der Hauptnote oder mit der Hilfsnote anzufangen habe. Die Franzosen entschieden sich von

Mersenne an (1637) unbedingt und ausschließlich für den Anfang mit der oberen Hilfsnote, während die Italiener und Deutschen nicht selten den Anfang mit der Hauptnote bevorzugten (O 98). Da J. S. Bach in der Ornamentik ganz auf französischem Boden stand (O 119), Händel dagegen auf italienischem, so erklärt sich hieraus bei dem ersteren der Trilleranfang mit der oberen Hilfsnote, bei dem letzteren der mit der Hauptnote. Die französische Trillerform wurde durch Ph. E. Bach auch in Deutschland eingeführt und das hohe Ansehen ihres Promotors verschaffte ihr in akademischen Kreisen für geraume Zeit die Geltung der allein legitimen Fassung. Trotzdem vermochte sie die entgegengesetzte Form nicht zu unterdrücken, die, durch Tromlitz u. a. gepflegt, weiter bestand. Interessant ist das Verhalten der Familie Mozart zur Trillerfrage. Leopold, der Vater von Wolfgang Amadeus, lehrte den Trilleranfang mit der Hilfsnote, der Sohn des Unsterblichen aber den mit der Hauptnote. Zwischen Vater und Enkel trat also ein Systemwechsel ein; doch läßt sich die Stellung Wolfgang Amadeus' nur vermuten, nicht aber absolut feststellen. Beethoven, Weber und Chopin begannen den Triller mit der Hilfsnote, der erstere freilich ohne strenge Konsequenz. Die Notation  die sich einigemale bei Weber, ziemlich häufig aber bei Chopin vorfindet und die mitunter recht wunderliche Auslegungen gefunden hat, bedeutet demnach weiter nichts als den Trilleranfang mit der Hauptnote (so z. B. in Chopin's Nocturne op. 62). (O 276.)

Nun aber erfolgte durch J. N. Hummel, den Schüler W. A. Mozarts, der große Umschwung. In seiner Klavierschule trat dieser Pianist 1828 unter eingehender Begründung seiner Lehre entschieden für den Trilleranfang mit der Hauptnote ein und fand damit schnell fast allseitige Anerkennung. Die nachstehende Tabelle soll die Gruppierung der Komponisten (soweit sie sich bestimmen läßt) übersichtlich zusammenstellen.

#### Den Triller begannen

mit der oberen Hilfsnote:	mit der Hauptnote:
Die Familie Bach,	Händel,
Leopold Mozart,	W. A. Mozart (wahrscheinlich),
Beethoven,	dessen Sohn (sicher),
Weber,	Hummel und die meisten
	Modernen, Spohr, Czerny,
Chopin,	Liszt, Brahms.

Der Leser ersieht aus dieser Entwicklungsskizze, daß der Triller bereits im grauen Altertume bekannt, und daß von seinen beiden Formen der Anfang mit der Hauptnote die frühere war.

---

# DAS ZWEITE KLEINE BACHFEST IN EISENACH

27. BIS 28. SEPTEMBER 1913

VON MAX SCHNEIDER IN BERLIN

---

**A**llem Anschein nach bewährt sich die Einrichtung der kleinen Bach-Feste sehr. Während die großen, sogenannten deutschen Bach-Feste wandern, finden die mit ihnen abwechselnden kleinen Bach-Feste regelmäßig alle zwei Jahre nur in Eisenach statt, und zwar als Veranstaltungen der Neuen Bach-Gesellschaft allein. Die deutschen Bach-Feste dagegen sind mehr oder weniger auch Unternehmungen der Städte, in denen sie gefeiert werden. (Und das hat seine zwei Seiten!) Den großen Festen entsprechen große Mittel, den kleinen in Eisenach steht nur ein bescheidener Apparat zur Verfügung. Dennoch wurde jetzt wieder offenbar, daß gerade den kleinen Bach-Festen mit ihren in ihrer Art vorbildlichen Programmen eine große Bedeutung innewohnt. Ohne beliebte und bedeutende Werke — wie die Passacaglia, das Violinkonzert in a-moll — auszuschließen, wollen sie vor allem unbekanntere und selten gehörte Kompositionen Bachs in die Öffentlichkeit einführen und zweitens mit dem Boden bekannt machen, aus dem seine eigene Kunst emporwuchs. (So heißt es im Programmbuche.) Wie gesagt: die Einrichtung bewährt sich, und ihr anregender und fördernder Einfluß auf unser Musikleben wird nicht ausbleiben. Daß abermals einer stattlichen Reihe der in sehr großer Zahl erschienenen Festteilnehmer dank der Opferwilligkeit hochherziger Bach-Verehrer Reisestipendien gewährt werden konnten, ist erfreulich. Sorgen wir, daß das immer mehr erwachende Interesse an der guten Sache dauernd erhalten bleibt!

Das Kirchenkonzert am Abend des 27. September brachte überwiegend Werke Joh. Seb. Bachs. Bernhard Irrgang, der Berliner Orgelmeister, eröffnete es mit dem virtuoson Vortrage des Präludiums und der Fuge e-moll. Leider ist die Eisenacher St. Georgenkirche akustisch ungünstig, denn sie verschlingt alle dunklen und gedeckten Klänge, ganz gleich ob sie instrumentaler oder vokaler Natur sind. Infolgedessen kam der ernststrebende Bassist Hermann Weißenborn in der wirkungsvollen Kantate für Sopran- und Baßsolo: „Selig ist der Mann“ leider nicht recht zur Geltung. Viel besser daran waren Eva Leßmann (Sopran), die ihre Partie fein ausgearbeitet sang, und Karl Klingler, von dessen Darbietung des Präludiums und der Fuge aus der C-dur Violinsonate auch nicht das kleinste Detail verloren ging. Eine schwere Aufgabe hatte Paula Werner-Jensen in der herrlichen Solokantate „Widerstehe doch der Sünde“ zu bewältigen; vielleicht wäre dem sympathischen Alt der Sängerin eine etwas lebhaftere Temponahme sehr zugute gekommen. — Treffliches leistete der Duisburger a cappella-Chor unter Walter Josephson zunächst mit zwei fünfstimmigen Motetten von Johann Christoph Bach („Der Gerechte, ob er gleich zu zeitlich stirbt“) und Jacobus Gallus („Mirabile Mysterium“). Namentlich Gallus' Motette, ein unerhört kühnes und schwer auszuführendes Stück, vor dem Irrgang die Passacaglia Johann Sebastians meisterlich spielte, erwies das hervorragende Können des Chors. Mit Heinrich Schützens „Der zwölfjährige Jesus im Tempel“ (für Sopran-, Alt- und Baßsolo, Chor, Orchester und Orgel) boten die Duisburger im Verein mit den schon genannten Solisten rein musikalisch ihr Bestes. Hier war Josephsons Neigung zur Breite durchaus am Platze, was man bei den zwei Bach-Chorälen am Schlusse des Konzerts („Gib dich zufrieden“ aus Anna Magdalena Bachs Notenbuch und „So wünsch' ich mir zu guter Letzt“ aus Schemellis Gesangbuch, Satz von Carl Thiel) nicht immer sagen kann. Das Liedhafte trat hier zu sehr in

den Hintergrund. Und wenn man einmal das Experiment versuchte, ein und dieselben Choräle abwechselnd liedmäßig (das heißt keineswegs ohne Ausdruck!) und modern-konzerthhaft vorzutragen, so würde wohl sicherlich der Choral als schlichtes Lied den tiefsten Eindruck hinterlassen.

Am 28. September (Sonntag) gab es eine „Kleine Kammermusik“ als Matinee und eine „Große“ am Abend. In der Matinee entfachte der von Prof. Carl Thiel geleitete Madrigalchor des Berliner Kgl. Akademischen Instituts für Kirchenmusik mit je drei vier- bis achtstimmigen Gesängen von Joh. Hermann Schein („Ich will nun fröhlich singen“ aus dem Venuskränzlein; „Wenn Filli ihre Liebesstrahl“ aus den Diletti pastorali; „Holla, gut G'sell“ aus dem Studentenschmaus) und Hans Leo Haßler („Das Herz tut mir aufspringen“; „Feinslieb, du hast mich g'fangen“; „Ihr Musici, frisch auf“) stürmische Begeisterung und mußte zweimal da capo („Wenn Filli“ und „Ihr Musici“) gewähren. Daß diese glänzende Chororganisation bald Schule macht, wäre ein Ziel, aufs innigste zu wünschen. Wieviel Gemüt, wieviel Musik steckt in diesen alten Gesängen! Und deutsche Meister haben sie erdacht. Ehre ihnen und allen, die uns solche echte Kunst wieder nahebringen! — Herzlichen Beifall fanden vier frische Duette (für Sopran und Tenor und für Tenor und Baß) von Heinrich Albert, dem Vater unseres Sololiedes („Du vormals grüner Stock“; „Keine Nacht, kein Tag vergeht“; „Jetztund heben Wald und Feld“; „Wer fragt danach“), um die sich Eva Leßmann, Rudolf Laubenthal (Tenor) und Hermann Weißenborn verdient machten. Auch instrumentaliter wurde fein und mannigfaltig musiziert. Mit dem bewährten und unermüdlichen Prof. Georg Schumann (Klavier) spielten Maximilian Schwedler J. S. Bachs 2. Flötensonate, Robert Reitz und Christian Döbereiner Buxtehudes D-dur Sonate für Violine, Viola da Gamba und Basso Continuo; zu ihnen gesellte sich Klinglers Quartettgenosse Josef Rywkind bei einer h-moll Sonate für zwei Violinen, Violoncell und Continuo von Dall' Abaco. Wanda Landowska, die ausgezeichnete Cembalistin, trug mit dem bekannten Weimarer Geiger Reitz, der dankenswerterweise für den durch einen Trauerfall plötzlich verhinderten Prof. Klingler eingesprungen war, die E-dur Sonate für Cembalo und Violine von J. S. Bach vor. Dabei machte sich leider, wie schon (in einer Gambensonate) beim ersten kleinen Bachfeste, der Übelstand geltend, daß das klangliche Verhältnis zwischen Streichinstrument und Cembalo nicht genügend ausprobiert und ausgeglichen war — sehr zum Schaden der Wirkung. Den Beschluß der Matinee bildete das solistisch besetzte Sechste Brandenburgische Konzert für zwei Bratschen (ihre Verdoppelung dürfte klanglich vorteilhafter sein), zwei Gamben, Violoncell, Baß und Continuo (Unkenstein, Heintzsch, Döbereiner, Albini, Kießling, Wolschka und Prof. Seiffert, der dann auch in der großen Kammermusik trefflich akkompagnierte). — Vielleicht darf einmal ganz allgemein die Bitte ausgesprochen werden, das Wort „Bearbeitung“ auf Programmen (überhaupt) sparsamer zu verwenden. Denn wenn man die Musik der Basso Continuo-Zeit richtig ausführt, d. h. den bezifferten Baß ex tempore oder schriftlich in Harmonieen umsetzt, so ist das doch nicht gleich eine „Bearbeitung“! Bei der (nach F transponierten) Flötensonate waren sogar zwei Bearbeiter angegeben.

Die „Große Kammermusik“ (mit Orchester) litt etwas unter einer gewissen Unruhe, die wohl durch Rücksichtnahme auf abends wieder abreisende Besucher veranlaßt war. An das einleitende prächtige Concerto grosso No. 9 von Corelli (Concertino: Reitz, Arthur Brandenburg, Döbereiner) schloß sich der erste Teil von J. S. Bachs Serenata „Durchlaucht'ster Leopold“ mit Frl. Leßmann und Herrn Weißenborn als Solisten. Schade, daß die Sopranistin der Aufgabe nicht ganz gerecht wurde. Besser fand sich Frau Werner-Jensen mit der Altarie aus Händels Oratorium

„Jephta“: „Schreckensbilder groß und bleich“ ab. „Birg dein verhaßtes Licht, o Sonn'“, ebenfalls aus „Jephta“, ist eine der empfindungstiefsten Arien Händels; mit ihr bot der junge Tenorist Laubenthal die beste Gesangsleistung des Festes. — Händel vorauf gingen drei größere Instrumentalwerke; zuerst Bachs a-moll Violinkonzert, von Reitz namentlich im Mittelsatze wundervoll gespielt. Ganz hervorragend war auch hier das aus Leipziger Gewandhausmusikern gebildete Orchester; schon im Kirchenkonzerte hatten sich diese ausgezeichneten Künstler vorzüglich bewährt. Dem Violinkonzerte folgte Kuhnaus köstlicher „Streit zwischen David und Goliath“ (aus den „Biblischen Historien“), mit welchem Wanda Landowska ihre schon oft gewürdigte, brillante Cembalokunst aufs neue dokumentierte. Ein im Rahmen des Programms inhaltlich etwas abfallendes Konzert für Viola d'amore von Carlo Stamitz zeigte uns in Dr. Niel Vogel (Amsterdam) einen sehr respektablen Violaspieler, dem wir nur dankbar sein können, wenn er auf das klanglich so schöne Instrument immer wieder aufmerksam macht. Die Viola d'amore gehört noch lange nicht ins Museum! — Der Schluß des Abends brachte eine lehrreiche Gegenüberstellung: Vivaldis h-moll Konzert für vier Violinen (Reitz, Brandenburg, Rywkind, Hering) und J. S. Bachs Umgestaltung dieses Werkes zu einem Konzerte für vier Klaviere (Landowska, Georg Schumann, C. A. Martienßen, Camillo Schumann). Als auch dieses verklungen war, bereitete man dem allverehrten, verdienstvollen Festdirigenten und Vorsitzenden der Neuen Bach-Gesellschaft, Hermann Kretzschmar, eine rauschende, herzliche Ovation.



---

## REVUE DER REVUEEN

---

### Zu Richard Wagners 100. Geburtstag

#### II: Aus Tageszeitungen (Schluß)

BERLINER NEUESTE NACHRICHTEN, vom 21. und 24. Mai. — (21. Mai.) „Richard Wagner in unserer Zeit.“ Von Georg Schünemann. „... Wir stehen . . ., von wenigen musikalischen Formen (wie der Kirchen-, Programm- und Kammermusik) abgesehen, überall auf dem Grund und Boden Wagners. Und wenn auch allenthalben mit neuen Tonverbindungen und Klangkombinationen, mit exotischer und nationaler Musik experimentiert wird, so gehört doch der Hauptteil aller Produktion der Richtung Wagners an. Sein Einfluß gleicht dem Wirken der Beethovenschen Musik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Und es ist durchaus an der Zeit, daß Wagners Kunst, die lange genug nur einem Teil der Gebildeten zugänglich war, nunmehr durch das Freiwerden aller Werke Gemeingut des gesamten Volkes wird. Sein Werk und Wirken, sein Leben und Denken, sein kampfschweres Streben und arbeitsfrohes Schaffen sollte dem ganzen deutschen Volke ebenso vertraut werden, wie das Wirken Schillers und Goethes. Dann erst können wir von einem nationalen Besitztum dieser Kunst sprechen.“ — (24. Mai.) „Richard Wagner und die deutschen Freiheitskriege.“ Von Josef Stolzing. Über Wagners Stellung zu den Befreiungskriegen und zur Restaurationsepoche, wie sie sich aus seinen Schriften ergibt. „... Wagner war kein Politiker, das erklärte er selbst in einer Reihe von Stellen in seinen Schriften und Briefen (an Liszt beispielsweise: Ein politischer Mann ist widerlich!), aber mit Recht sagt Houston Stewart Chamberlain: Was Wagner besaß, war das, was Goethe mit Hilfe eines von ihm neu geschmiedeten Wortes treffend als die Gabe bezeichnet, ‚den Willen der Volkheit zu vernehmen‘. Deshalb ist seine Stimme auch dann hörenschrift, wenn er auf politische Gebiete abschweift, und welchem echten Deutschen hätte Wagner mit der Darstellung des Geistes der Freiheitskriege und seiner Verurteilung der Restaurationsperiode nicht aus der Seele gesprochen?“

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN, vom 22. Mai. — „Zur 100. Wiederkehr von Richard Wagners Geburtstag.“ Von Arthur Prüfer. „... Auf künstlerisch-kulturellem Gebiete bildet Bayreuth das würdige Gegenstück zu der von Bismarck und den deutschen Waffen 1870/71 in der Politik errungenen Gründung des Deutschen Reiches. Ein lebendiges Denkmal sind die Bayreuther Bühnenfestspiele dafür, was die Heldenkraft eines einzelnen Mannes vermag im unerschütterlichen Glauben an die Wahrheit und den guten Genius seines Volkes... Richard Wagner in Bayreuth, der Meister und sein Lebenswerk, das ist die einzig richtige und erschöpfende Formel, um anzudeuten, was hier sich offenbart, ein leuchtender Gipfel deutscher Kunst und Kultur, eine Erscheinung, die daraus so wenig wegzudenken ist, wie Bach, Beethoven, Schiller und Goethe. Richard Wagner steht diesen Größen ebenbürtig zur Seite. Er führte das Sehnen und Suchen unserer größten Meister zum Ziel. Seiner unvergleichlichen Tatkraft gelang es endlich, diesem Kunstwerk auch die Werdestätte zu schaffen, wo es rein und unverfälscht in die Erscheinung treten konnte...“ — „Richard Wagner und wir.“ Von Oskar Walzel. „... Gern überschätzen wir die Bedeutung, die deutscher Kunst und Dichtung im Ausland zukommt. Noch immer kümmert sich der Deutsche viel mehr um die geistigen Leistungen anderer Völker, als diese um die geistigen Leistungen der Deutschen. Wohl bessert sich das Verhältnis allmählich zugunsten der Deutschen. Allein auch heute noch ist nur ein einziger deutscher Dichter

XIII. 2.

und Künstler dem Ausland so wichtig und beachtenswert, wie für uns Deutsche einst die französischen Klassiker, dann Voltaire und Rousseau, dann Shakespeare wurden: Richard Wagner! Bequem ist's, über das Bayreuther Publikum zu spotten und in der Mehrheit dieses Publikums nur erregungssüchtige und modetolle Amerikaner und Franzosen und Slawen festzustellen. Sollten unter den Nicht-deutschen, die nach Bayreuth pilgern, wirklich gar keine oder nur wenige sein, denen Wagners Werk Gegenstand ernsten, echten und tiefen Verständnisses ist? Jedenfalls bedeutet Wagners Leistung einen Sieg deutscher Kunst und damit einen Kulturerfolg, wie ihn noch kein anderer Deutscher, auch Goethe nicht, im Ausland davongetragen hat . . .“

**MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN**, 66. Jahrgang, No. 257 (22. Mai). — „Richard Wagner und das deutsche Volk.“ Von Richard Graf Du Moulin-Eckart. Das Verhältnis Wagners zum deutschen Volke „ist auf sein ganzes Schaffen, seine ganze Persönlichkeit begründet. Steht er doch im engsten, untrennbaren Zusammenhang mit der ganzen deutschen Entwicklung und bekundet den wunderbaren Reichtum dieses deutschen Jahrhunderts: mit dem größten politischen Genius ist zugleich der Meister von Bayreuth erstanden. Das deutsche Volk kann beide nicht vergessen. Auf beider Werk ist seine Zukunft mitbegründet. Sie werden in seiner staatlichen und völkischen Entwicklung weiterleben. Und beide weisen ihm, so verschiedenartig sie selbst sind, ein Ziel: die auf gesunde Kraft aufgebaute deutsche Größe.“ — „Richard Wagner, der Mensch.“ Von Max Hayek. „ . . man begegnet in deutschen Landen (und nicht nur in deutschen Landen!) noch immer Urteilen, die besagen, daß man dem Künstler Wagner alle Verehrung und Bewunderung entgegenbringe, den Menschen Wagner aber nur ‚menschlich‘, am Ende gar ‚allzu menschlich‘ finden könne! Wir stehen hier einem Problem gegenüber, das wahrscheinlich erst mit der Lösung der Menschheitsfrage im allgemeinen gelöst werden dürfte. Es rührt an das Geheimnis der Dualität, an die bei aller Verschmolzenheit des Allmenschlichen doch ewig bestehende Fremdartigkeit des Einzelmenschlichen. Nur das Göttliche im Menschen ahnt den Gott. Gleiches wird nur von Gleichem erfaßt. Und es gibt Dinge, denen unser Herz widerspricht, auch wenn der Geist tausendmal recht behalten sollte!“ — „Zum Schaffen Richard Wagners“. Von Alexander Dillmann. „ . . . Darin liegt das Außerordentliche, überzeugend Geniale in Wagners Werken, daß Wagner kein Werk in Angriff genommen hat, dessen Inhalt und Form er nicht so vollkommen beherrschte, daß sich nicht eine restlose Lösung des Problems ergab. Daraus erklärt sich die Sicherheit und Bestimmtheit in Wagners Schaffen. Manch anderes Genie der Zeit, Schiller, Goethe, hat später an seinen Werken unter dem Eindruck einer verfeinerten künstlerischen Entwicklung gebessert. Wagner hat an seinen Dramen fast nichts mehr oder verhältnismäßig verschwindend wenig geändert . . .“

**DER SAMMLER** (Beilage zur München-Augsburger Abendzeitung), 82. Jahrg., No. 61. (22. Mai). — „Richard Wagner.“ Von Paul Ehlers. „ . . . Nur wenn wir Wagner als Dramatiker erkannt haben und wenn wir alles aufs Drama beziehen, in den äußeren Geschehnissen und ihrer tönenden Seele den Sinn des Dramas zu erschauen trachten, werden wir seinem hochstrebenden Willen gerecht. Indem wir unsern Blick auf dieses Ziel einstellen, gewinnen wir auch den Maßstab dafür, wie seine Dramen szenisch zu verwirklichen seien, und es enthüllt sich uns die beschämende Wahrheit, daß, so viel und so oft in deutschen und außerdeutschen Ländern seine Werke aufgeführt werden und so zauberhaft sie auf alle wirken, an unsern Theatern arg gegen sie gesündigt wird. Alle Feiern und Jubelreden werden es nicht ändern, daß man fast allerorten Wagner noch immer nicht gibt,

was Wagners ist. Wäre es sonst — um nur etwas Äußeres, das aber große innere Wirkungen hat, zu nennen — möglich, daß bisher ein einziges Theater entstanden ist, das nach den Lehren des Bayreuther Hauses erbaut wurde? . . .“ — „Richard Wagner als Mensch.“ Von Arthur Bauckner. (Schluß in No. 62.) „. . . Es sei zugegeben, daß sich in Wagners Leben gar manches findet, was man einem Philister vielleicht übel vermerken würde. Außergewöhnliche Menschen aber erheischen einen außergewöhnlichen Maßstab. Und Richard Wagner gehört zu jenen ganz Großen, wie sie ein Jahrhundert kaum einen hervorbringt.“ — „David und Mime.“ Erinnerungen an Wagner. Von Max Schlosser.

GERMANIA (Berlin), Wissenschaftliche Beilage, No. 20 und 21 (19. und 22. Mai). — „Richard Wagner. Nachdenkliches zu seinem 100. Geburtstage.“ Von J. H. Hatzfeld. Verfasser bemerkt zusammenfassend am Schluß seiner Untersuchungen, daß „der Name des Künstlers Wagner auch ein kunst-ethisches Programm bedeutet, dessen innerer Bedeutung für deutsche Kunst und deutsches Künstlertum gerade am 100. Geburtstage des Meisters am allerwenigsten vergessen werden sollte; dessen um so eher gedacht werden sollte, als man versuchen wird, darüber hinweg zu sehen. Wagner gehört in die Reihe jener Künstler, die gerade, weil sie Künstler waren, auch das der Kunst Günstige und Notwendige in der Religion erkannten, die sich wohl hüteten, sich auf die unfruchtbare Schlackenhalde des l'art pour l'art-Künstlertums zu verlieren. Darum auch fühlte er Geister wie Dante und Calderon dem seinen verwandt, wenn er auch ihre religiösen Anschauungen im einzelnen nicht teilte. Er erkannte, daß jene ebenso sehr aus der Tiefe ihres Volkstums, als ihrer Religion heraus schufen. Und eben das war es, worin er auch selber seine Größe suchte und schließlich in der Krönung seines Lebenswerkes, dem ‚Parsifal‘, in zwiefacher Hinsicht auch fand. So darf er wohl, wenn auch nicht als der, so doch als einer der Führer auf dem Wege zu einer großen deutschen Kunst auf der Grundlage germanisch-christlicher Innerlichkeit gelten, doppelt in einer Zeit, der über der Technik des Fortschrittes der Sinn und der Atem ausgeht für die Erfassung und Aussprache großer Gedanken, die an den Ohren des Volkes vorbeidichtet und vorbeikomponiert, weil sie das Beste des Volkes, das die Gesunden aus ihm trotz allem sich noch bewahrt haben, nicht mehr versteht . . .“

BADISCHE LANDES-ZEITUNG (Mannheim), vom 22. Mai. — „Richard Wagner.“ Von Michael Georg Conrad. „. . . Es rächt sich, daß die Pflege der ästhetischen Kultur, die für Charakter- und Gemütsbildung eines Volkes so ausschlaggebend, in unserem offiziellen Schulbetriebe nicht die ihr gebührende Beachtung findet. Kunsterziehung ist das Aschenbrödel, abfragbare Wissenswürdigkeiten für die Examen-Paraden sind in unseren Unterrichtsanstalten die Prinzessinnen. Musik und Drama, Bayreuther Bühnengeweihekunst als Erziehungsmittel — ist das nicht wie ein Traum? Wo findet in den allgemeinen Volks-, Mittel- und Hochschulen eine ernste, systematische Einführung in die musik-dramatische Kunst statt? Ist nicht alles auf die Ausbildung des Verstandes angelegt, auf Aneignung von Fachfertigkeiten, und wird nicht die Pflege des rein Menschlichen im Gemüt und Charakter gröblich vernachlässigt? Versucht unsere Schule nach Schillers Wort durch das ‚Morgentor des Schönen in der Erkenntnis Land‘ einzudringen? Haben die Generalstäbler unseres Schulheeres auch nur eine Ahnung von den Lücken und Einseitigkeiten in der geistigen Ausrüstung des Volkes in Waffen? Was ist da von den anderen Behörden oder vom Reichstage zu erwarten? Keine andere Kunst hat sich so rein von fremden Einflüssen aus dem deutschen Geiste entwickelt wie unsere Musik. Niemand hat mehr für die Bewahrung der deutschen Kultur vor unheilbarer Verwüstung durch welschen Tand und exotische Luxuskunst getan, als

8\*

unsere musikalischen Großmeister von Johann Sebastian Bach an bis herauf zu Beethoven und Wagner. Gelten diese Großen als Vorbilder unserer Jugend? Wird in den Schulen in die Werke dieser Großen mit Liebe und Verständnis eingeführt? Erfährt man durch die Pfleger unserer öffentlichen Bildung, daß auch durch Musik deutsche Kultur geschaffen und verbreitet werden kann, besser als durch grammatikalischen Drill im Griechischen und Lateinischen, Französischen oder Englischen? Daß eine Kantate oder ein Präludium von Bach, ein Satz aus einer Sonate oder Symphonie von Beethoven, eine musikdramatische Szene aus den ‚Meistersingern‘ oder dem ‚Nibelungenring‘ von Wagner so viel edelsten Bildungsgehalt für Geist und Gemüt darzubieten vermag, als irgendein Gesang von Homer, eine Ode von Horaz oder ein Psalm Davids oder eine Seite aus einem beliebigen französischen oder englischen Schulautor? Kann nur von dem Geklapper der Verstandesmühlen das Mehl zum Lebensbrote deutscher Kultur geliefert werden oder nur aus dem Buchstabenbekenntnis der konfessionellen Katechismen? . . .“

KÖLNISCHE VOLKSZEITUNG, vom 22. Mai. — „Richard Wagner.“ „... Hat nun aber mit der ungeheuren Popularität, deren sich Wagners Werke erfreuen, auch die künstlerische Kultur des Theaters, die Wagner erstrebte, Schritt gehalten? So gut und schlimm es geh', setzen sich die Theater mit den Forderungen Wagners bei der Wiedergabe seiner Werke auseinander, aber das, worauf es ankommt, ein dem Charakter der einzelnen Werke entsprechender Stil, für den Bayreuth das von Wagner gesetzte Vorbild ist, tritt nur in Ausnahmefällen zutage. Und begegnen wir nicht ringsum an unseren Theatern statt der von Wagner erhofften Läuterung des Geschmackes einer gefahrdrohenden Verflachung des künstlerischen Empfindens? Mozart leidet unter der Teilnahmslosigkeit selbst leistungsfähiger Bühnen, Gluck ist so gut wie verschollen, die feine Spieloper durch frivole Operetten, die Tragik durch den blutrünstigen Verismus verdrängt. Wie hat Wagner, der Idealist, der auch die Bühne idealisieren wollte, diese Verflachung des Geschmackes, diese Entartung der Kunst gehaßt! . . .“

MANNHEIMER TAGBLATT, vom 19. Mai. — „Richard Wagner und das Volk.“ Von Oscar Bie. „Wagner, der als ein Einsamer lebte, ist heute der Held des Volkes geworden. Nicht einer Bourgeoisie, die aus Bequemlichkeit seinen Idealen folgt und seine Kunst als Mode anschwärmt, sondern des breiteren Volkes, das voller Tradition ist und seine gesunden Instinkte hat und den Märchenglanz alles Schönen, den die Oper wie keine andere Kunst verbreitet, zu seinem Dasein braucht. Dieser Wagner ist der Wagner der ‚Meistersinger‘. Ist ‚Tannhäuser‘ noch im Schema befangen, ‚Lohengrin‘ eine schöne unglückliche Mischung von ätherischem Ton mit populärer Bilderhaftigkeit, der ‚Ring des Nibelungen‘ der Kampfplatz unausgeglichener Künste, ‚Tristan‘ ein esoterisches Bekenntnis, ‚Parsifal‘ eine müde Religion, so sind die ‚Meistersinger‘ Wurzel und Krone, Drama und Musik in wundervoller Einheit und Vielheit, eine Zusammenfassung deutscher Kunst, die die echte Popularität hat, den natürlichen Sinn für Vergangenes und Zukünftiges, das wahre ‚Volkshertz‘. Erzählen wir an seinem Geburtstag nicht die hundertmal wiederholten Daten seines Lebens, halten wir allein dieses Kunstwerk hoch, in dem sein Erbe uns gegeben ist — für Jahrhunderte. Es ist als Dichtung sein Edelstes, und Hans Sachs ist ein Spiegel der Menschheit geworden. Es ist als Text sein Standhaftestes; denn es ist eine gute, richtige, alte Opernszene mit allen erprobten Wirkungen. Als Orchester ist es Einfachstes und doch so wunderbar vielfältig, daß er die Meisterschaft nie schlagender offenbarte. Und als Musik ist es ein Zentrum der Zeiten, zurückgesehen ins Mittelalter, vorausgesehen in die Zukunft, die in Strömen aus diesem Werk fließt. Es ist der Boden, auf dem wir

stehen und froh ins Helle blicken. Die Welt der Diatonik, des ausgesprochenen C-dur, wo alles fest und gerade und eindeutig wird. Die Symphonie des Tages, jenes sonnigen Tages, der in Sachsens Zimmer leuchtet, wo unter dem freundlichen Glanz des wohlwollend umfängenden Leitmotivs dieser Szene an der Zukunft gearbeitet wird, Lieder entstehen, Regeln geprüft und Glück geschaffen wird.“

**PESTER LLOYD** (Budapest), vom 21. Mai. — „Richard Wagner.“ Von August Beer. „... Die Nibelungen-Tetralogie ist ein Ausnahmswerk, an das kein noch so weit gestrecktes Richtmaß heranreicht. Ein Ausnahmswerk war auch der mächtige Tempel in dem bayrischen Städtchen, welcher diese gigantische Schöpfung aufnahm. Dort hat sich das Unerhörte begeben, hat sich das wie in nächtlichen Visionen nur Erträumte in wunderbare Wirklichkeit verwandelt. Da kommt ein einzelner Mann daher, bringt es zuwege, einen eigenen, hochragenden Bau aufzurichten für das mächtige Gebilde seiner Phantasie. Und auch hier waren die Baumeister ein Riesenpaar: sein Genie und sein stählerner Wille. Er winkt, und ein imposanter künstlerischer Heerbann eilt herbei, stellt sich auf den ersten Ruf des Meisters in seinen hehren Dienst; er winkt, und die Hunderttausende pilgern aus allen Weltgegenden andächtig zu der geweihten Kunststätte auf dem Bayreuther Festspielhügel. Seit drei Jahrzehnten ruht Richard Wagner unter den Granitplatten seines schmucklosen Grabes, aber er schreitet wie der Gott der Mythe durch die Zeiten, hat den Speer so weit ausgesendet, daß sein Endziel noch nicht abzusehen ist.“

**DÜSSELDORFER GENERAL-ANZEIGER**, vom 25. Mai. — „Richard Wagner und die Gegenwart.“ Von Egon Aders. „... Mir scheint: Will Bayreuth bleiben, was es war und ist, will es Unheil abwenden und von sich aus der neuen Wagner-Frage Lösung finden, so bleibt dazu nur eine Möglichkeit: zu tun wie seines Meisters ‚Siegfried‘, — das am ehernen Speer unabwendbaren historischen Geschehens zerspringende Schwert nicht mit Bappe backen, nicht Stücke löten, sondern die überkommene bühnentechnische Daseinsform, die traditionelle äußere Gestalt ganz aufgeben, zerfeilen, zerstampfen, das Edelmetall, die reine Substanz alsdann mit dem blutvollen Selbsterleben heutiger Menschenkraft neu durchglühen und im Rhythmus einer neuen Zeit ihm eine neue Form hämmern. Praktisch ausgedrückt: Wenn der Gedanke von Bayreuth das Jahr 1913 lebendig wirksam überdauern, die neue Wagner-Frage lösen soll, so müßte das Drama Richard Wagners von einer modernen, an Kleist und Hebbel erzogenen Dramaturgie vergleichend betrachtet und die tragischen Konflikte im neuen Geiste gedeutet und ausgeprägt werden. Der Dialog, die streitende Rede, dieses innerste Lebens- element des echten Dramas, müßte noch weit mehr als bisher durch schauspielerische Charakterisierungskunst rhythmisch gegliedert, die kampfordnende Kraft entfaltet werden, ehe die Worte in Musik versinken. Die Antithese, deren antagonisierende Energie das Wertkriterium eines Dramas ist, müßte in kunstvoll gefügter Gliederung herausgemeißelt, in klaren Formen festgestellt werden, ehe die Harmonieen darüber hinfluten. Regisseure der neuen Berliner Schule — nicht geschmackvolle Zeremonienmeister —, die wie große Psychologen die Isobaren aller seelischen Bewegungen mit sozusagen naturwissenschaftlicher Exaktheit kennen und sie als reife Künstler nachziehen: schöpferische Regisseure müssen den Rhythmus der Darstellung befeuern. Und endlich müßte Wagners Drama — immer noch mehr als bisher — in einem zeitgemäßen raumkünstlerischen Gewand und Rahmen erscheinen. Kostüm und Szene müssen in der kühnen und doch so streng disziplinierten Optik der modernen Maler zu ganz neuen Bühnenbildern raumästhetisch verarbeitet werden...“

**VORWÄRTS** (Berlin), vom 22. Mai. — „Richard Wagners Werk. Seine Bedeutung

und die Grenzen seiner Geltung.“ Von W. M. „... Wagner hat uns Deutsche und die ganze Kunstwelt in der Tat erlöst. Von der nach Mozart und Weber versimpelten und total verblödeten, durch Meyerbeer und die Franzosen verrohten Oper. In der die Schablone, das Tanzbein, die kostümierte und kolorierte Arie, die Unnatur, die Schminke, die Maskerade alles, die Poesie, die Sprache, die dramatische Wahrheit, der Geist, die Idee nichts war. Von dieser Oper in der tiefsten Kurve ihrer Erniedrigung hat uns der große Reformator, der ‚Luther der Oper‘, für immer erlöst. In seinen vier romantischen Opern wie in seinen sieben eigentlichen Musikdramen. Er erst hat die eigentliche Kunstform der Oper geschaffen, die Mozart und Gluck ahnten, in der eine vernünftige Handlung von denkenden Schauspielern gesungen wird. Er hat Poesie und Musik zu einer höheren Einheit im musikalischen Drama zu vermählen versucht, wobei nur freilich unerläßlich blieb, daß die eine die andere störte. Die Musik sollte als Mittel des Ausdrucks eine treue Magd und Gefährtin der Dichtung sein, sie war nicht mehr ‚tönender Selbstzweck‘ wie in der alten Oper. Aber leider, sowie die Magd ihre Stimme erhob, verstand man die Herrin nicht mehr. Das Orchester machte die Sänger tot...“ „Wie steht nun heute am Säkulartag die Gegenwart zu Richard Wagner? Das ist ein ganz eigentümlich verwickeltes Verhältnis. Bei den sogenannten Intellektuellen beginnt allmählich die Entzauberung. Feinhörige Musiker und Kritiker, hellsehende Kulturforscher sind sich darin einig, daß Wagner der Höhepunkt einer bestimmten musikalischen Entwicklung war, daß die Musik und Kulturgeschichte ihm sehr viel verdankt, daß durch ihn der Gipfel tondichterischer Monumentalität und Pathetik erreicht wurde, daß aber die dramatische Musik im schlimmsten Sinne absterbend und zeitfremd würde, wenn sie weiter in diesen Bahnen sich bewegte. Man erkennt die Notwendigkeit, daß die musikalische Entwicklung von heute ab rascher über diesen Riesen wegkommen muß, dessen Vorherrschaft lähmend auf das ganze moderne Theater, auf die ganze künstlerische Produktion zu wirken beginnt. Man setzt schon sehr energisch mit der ‚Ring‘-Kritik ein, nachdem man sich von den Feuerwerkereien der Schwanenritter- und Venusberg-Opern längst nicht mehr blenden läßt. Man läßt mit herzlicher Bewunderung die beiden unsterblichen Schöpfungen unangetastet stehen: ‚Tristan‘ und die ‚Meistersinger‘...“

SCHLESISCHE ZEITUNG (Breslau), vom 22. Mai. — „Richard Wagner.“ Von Max Koch. „... Der alte lange Streit um den Kunstwert von Wagners Werken ist, trotz des vereinzelt aufbauenden arg verspäteter Gegner, endgültig entschieden. Der Künstler, der von sich selber sagte, daß er urgermanisch zur Welt gekommen sei, hat eben durch die aus den edelsten Tiefen seines Volkstums geschöpfte Kraft die Anerkennung aller Völker sich erzwungen. Aber der Ausbreitung beginnt mit der wachsenden Einsicht in das ganze Wesen der edlen künstlerischen und menschlichen Persönlichkeit Wagners auch die tiefere Wirkung zu folgen, so daß wir bei der 100. Wiederkehr seines Geburtstages sagen können: Wie Wagner selbst, als ein immer Strebender, um das Höchste sich bemüht hat, so scheint den Taten und Gedanken seines arbeitsreichen Lebens eine unabsehbare Zukunft sich aufzutun. Je ferner wir zeitlich von ihm rücken, desto gewaltiger wächst der Meister von Bayreuth empor zu einer der größten Erscheinungen aller Kunstgeschichte, zum sieghaften Vorkämpfer ‚deutscher Art und Kunst‘, wie einstens Herder und der junge Goethe sie verkündigt haben.“

Willy Renz

# BESPRECHUNGEN

## BÜCHER

1. **Fausto Torrefranca:** Giacomo Puccini e l'opera internazionale. Verlag: Fratelli Bocca, Torino 1912. (2,50 Lire.)

Ein sonderbares, ein höchst sonderbares Buch. Man liest es kopfschüttelnd, und doch legt man's nicht ohne Nutzen aus der Hand. Man spürt von ihm jene Bereicherung, die uns etwas unserer ganzen Art zu denken und zu fühlen diametral Entgegengesetztes zu geben vermag. Wir fühlen uns am Widerstand gekräftigt und nehmen voll Verwunderung wahr, wie fern sich menschliche Anschauungsweisen zu stehen vermögen. Und die Empfindung dieser Distanz vergrößert unseren Gesichtskreis.

Torrefranca ist ein sonst sehr ernster und ernst zu nehmender Musikgelehrter, der übrigens längere Zeit in Deutschland gelebt hat und von deutscher Art wohl so manche starke Anregung erfahren haben mag. Er unternimmt in diesem Buch nichts Geringeres, als der heutigen Oper im allgemeinen und Puccini's Schaffen im besonderen jede, aber auch jede künstlerische Daseinsberechtigung abzusprechen. Er tut das in einer Weise, die man am treffendsten als hahnebüchen bezeichnet, mit Ausflügen ins Unsachliche, ins Persönliche, die seinem Ansehen nur schaden müssen und die heute glücklicherweise zu den Seltenheiten gehören. So spricht er von Puccini, den er grimmig haßt, in Ausdrücken, die bei dem ruhigen und unparteiischen Leser genau das Gegenteil des gewollten Effekts bewirken. Man nimmt ganz unwillkürlich für den Angegriffenen Partei.

Torrefranca sieht in der Oper die Wurzel alles Übels, aller musikalischen Unkultur, in der wir stecken. Das mag für Italien und die Italiener in gewissem Sinne zutreffen. Zum mindesten ist es für die Italiener gut, wenn ihrem einseitigen Opernkult und dem Schaden, den er angerichtet haben mag, ein Gegner ersteht, einer, der energisch, meinethalben wenn's durchaus notwendig scheint, auch einseitig auf den hohen Wert reiner Instrumentalmusik hinweist. Für uns, die wir über einseitige Pflege der Oper ganz und gar nicht zu klagen haben, trifft, was er in diesem Sinne, meist verallgemeinernd, formuliert, nicht zu. Immerhin sind diese seine Gedankengänge wenigstens noch verständlich, und man kann ihnen bedingt zustimmen. Man hört eben einen Italiener sprechen, der sich in der Welt und in anderen Kulturen umgesehen hat und der seinen lieben Landsleuten nun gründlich die Meinung sagt über ihre gedankenlose und unkünstlerische Affenliebe der nationalen Oper gegenüber. Natürlich wagt es Torrefranca nicht, Verdi ernstlich anzugreifen, so oft man bei ihm die Lust dazu verspürt. Er geht etwas scheu um diesen heiklen Punkt herum. Um so schonungsloser geht er dafür gegen die heutigen italienischen Operisten vor, und Puccini und seinem Schaffen gegenüber ist ihm, wie gesagt, kein Wort der Verachtung und der Herabsetzung zu stark. Nicht nur gehört Puccini zu den kleinen Modegrößen, die die Welle emporträgt und rasch wieder hinabreißt, zu den Damenkünstlern, die das kleinliche, kitschige Kulturideal der Weibchen verkörpern, er wird auch als skrupelloser Geld-

macher geschildert, der seine winzige Handwerksgeschicklichkeit schlaue in den Dienst der Konstellation zu stellen weiß, der auf die niedrigen Instinkte der Vielzuvielen spekuliert. Seine Muse ist eine Kokotte, wie die Oper überhaupt die „Kokotte der Literatur“ ist. Alles ist halb an ihm, impotent, dekadent, er ist der typische Vertreter der Demimonde in unserer Kultur. In dieser Tonart geht so ziemlich das ganze Buch.

Ich meine, das ist denn doch ein bißchen viel, ein bißchen sehr viel. Wir wollen uns natürlich hüten, Puccini für einen Heros zu halten. Wir wollen uns seinen Menschlichkeiten, den Grenzen seines Talents gegenüber wahrlich nicht blind zeigen, wollen uns nicht verhehlen, daß seine Kurve eher abwärts als aufwärts geführt hat, daß seine Libretti nicht immer dem feineren, ja oft nicht einmal dem guten Geschmack gegenüber standhalten, daß seine Diktion ganz und gar nicht frei von Manier ist. Und was derlei mehr sehr begründetermaßen gegen Puccini eingewendet werden kann. Aber schließlich hat dieser Mann doch die „Bohème“ geschrieben. Und wenn er auch vielleicht nie mehr Besseres erreicht hat, wenn die besten Momente in „Butterfly“ oder „Tosca“ nur eben die Erinnerung an jenes frühere Werk wachrufen mögen — aber auch sie enthalten ja Stellen, die ins tiefe Herz greifen, wie etwa Cavaradossi's Todesschrei „So starb ich hier in Verzweiflung und liebte doch so sehr das Leben“ — in seiner „Bohème“ zum allermeisten hat sich Puccini als wirklicher und echter Dichter erwiesen. Wer das nicht fühlt, dem ist eben nicht zu helfen. Gerade diese „Bohème“ aber zerpfückt Torrefranca schonungslos. Er begreift die Notwendigkeit der ausgelassenen lustigen Szenen im letzten Akt nicht, die doch so echt und stark zum Folgenden kontrastieren und gemeinsam damit so recht das Bild des bunten Lebensspiels ergeben mit all seinem Hin und Her von Freud und Leid. Er begreift nicht die Größe von Mimis Abschiedsworten: „Sono andati? Fingevo di dormire.“ er begreift vor allem nicht — und das ist schlimm — die tiefe und echte Poesie des Orchestrepilogs, der Mimis Sterbegesang wortlos aber unendlich beredt wiederholt, da der Mensch in seiner Qual verstummt und der Vorhang sich über einem Bild von erschütterndem Weh schließt. Ja, wer derlei nicht fühlt, dem ist eben nicht zu helfen. Uns anderen aber wird Puccini wert und lieb bleiben, weil er das gekonnt hat, auch wenn er nun nichts Erhebliches mehr zustande brächte, was zu bedauern wäre.

Torrefranca's Buch ist übrigens klug und geistvoll geschrieben. Ein Mensch von Bildung schaut aus ihm. Um so bedauerlicher bleibt's, daß der Autor die Grenze nicht fand. Dieses Buch kann niemand nützen in der Richtung, in der es nützen will, wohl aber einem schaden — dem Autor selbst. Dr. Ernst Neufeldt

2. **Robert Siebeck:** Joh. Schultz, Fürstlich Braunschweigisch-Lüneburgischer Organist. (Publikationen der I. M. G., Beihefte, Zweite Folge, No. XII.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 5.—.)

Siebeck hat mit dieser 191 Seiten umfassenden Arbeit einen erwünschten Beitrag zur Geschichte der Musik in Niedersachsen geliefert.

Sein sorgfältig gearbeitetes Buch gliedert sich in einen biographischen und einen analysierenden Teil. Schultz war kein Meister hohen Ranges; er kann als Typ des Durchschnittsmusikers seiner Zeit gelten. Er wurde 1582 in Lüneburg geboren. Seine Wirksamkeit gehörte der Fürstlichen „Hauptstadt“ Dannenberg, einem kleinen Neste, woselbst er seinen Amtsvorgänger Joh. Koch wahrscheinlich 1605 als Organist ablöste. Kleinliche Verhältnisse sind es, über die wir unterrichtet werden. Gäben die Akten ein wenig mehr über die künstlerischen Verhältnisse, so wäre diese Darstellung auch leichter und erfreulicher gewesen. So wie die Dinge aber liegen, ist's ein ziemlich trockenes Nebeneinander geworden, an dem Siebeck nur insofern eine Schuld trifft, als er viele Belanglosigkeiten allzu breit dehnt. Andererseits aber bringt er eine Fülle kulturhistorisch brauchbarer Züge der Zeitgeschichte bei, so daß sich aus dem Ganzen doch deutliche Bilder ergeben. Das Leben eines solchen kleinstädtischen Organisten war nicht eben leicht: die Hauptstelle bot wenig Gehalt; da galt es auf Nebenverdienst aller Art zu sinnen. Wer Juristerei studiert hatte, war wohl als Notar tätig, andere verfaßten Carmina zu allen möglichen Gelegenheiten, wieder andere waren als Wirte tätig. Möglicherweise ist Schultz auch „provisor scholae“ gewesen. Späterhin war das Amt nachweisbar mit dem des Organisten verbunden. Siebeck geht nun den einzelnen Ereignissen während Schultz' Dienstzeit mit großer Sorgfalt nach und beleuchtet auch die Hamburger Verhältnisse der Zeit, die ohne Frage durch ihre Bedeutung einen gewissen Einfluß auf das Städtchen Dannenberg gehabt, insbesondere die Unzufriedenheit der dortigen Organisten gesteigert haben werden.

1617 setzt der verhältnismäßig kurze Abschnitt der produktiven Tätigkeit in Schultz' Leben ein; er endet bereits 1623. Dann folgen Jahre der Trübsal, finanzielle Nöte bedrängen den Armen, und nach jahrzehntelangem Kampfe beschließt Schultz sein Leben in der furchtbaren Zeit des 30jährigen Krieges. Nicht wie in Schütz hatte in ihm diese entsetzlichsten Jahre deutscher Geschichte eine Vertiefung des Gemütslebens, eine Verinnerlichung des geistigen Schaffens verursacht: nur noch einmal, anfangs der 40er Jahre, lebte seine Arbeitsfreude vorübergehend auf. Schultz endete sein „langwieriges, einsames, beschwerliches“ Leben Mitte Februar 1653.

Die größere Hälfte von Siebecks Arbeit beschäftigt sich mit Schultz' Schaffen. Es erstreckte sich auf die weltliche und geistliche Komposition und umfaßt Instrumentalstücke von 1617 und 1622, Vokalsätze von 1622 und Motetten von 1621, 1622, 1623 und 1645. Den Einzeluntersuchungen können wir hier nicht folgen. Sie bieten ein rein wissenschaftliches Interesse. Die Instrumentalsätze von Schultz enthalten in der Hauptsache Tanzstücke, die zwar ein strenges Festhalten an einer bestimmten Ordnung, aber keinen Suitencharakter erkennen lassen. Die modernen Tonarten zeigen sich erst in der Andeutung. Die von ihm komponierten Tänze sind die damals altmodischen, Paduane und Galliarden; Allemanden und Couranten schrieb er noch nicht. Tanzcharakter

haben diese Sätze nicht. Imitierende Stimmführung ist für die Sammlung von 1617 bezeichnend. Sie läßt erkennen, daß Schultz ein guter Kontrapunktiker war, der freilich sich nicht überall geltend macht. Eines der weniger polyphon gehaltenen Stücke, eine Paduane von 1617, macht bei aller Einfachheit der verwendeten Kunstmittel einen vortrefflichen Eindruck (S. 102 ff.). Daß Siebeck bei dem Orgelpunkte des Anfanges den „Rheingold“-Orgelpunkt zitiert, war übrigens überflüssig. Die „Fugen“ Schultz' sind streng durchgeführte kanonische Arbeiten, andere Instrumentalstücke sind Phantasieen und Kanzenen, unter denen eine chromatische Kanzone besonderes Interesse erweckt (S. 117 ff.). Sehr Hübsches bieten die Reigen mit Nach Tanz auf fröhliche Texte (S. 122 ff.). Madrigal und Villanelle haben hier ihren Einfluß geäußert. Im nächsten Abschnitte bespricht Siebeck zunächst die kirchlichen Motetten, deren Schultz eine große Anzahl schrieb. Interessant ist, daß der Zusammenhang mit den Kirchentönen, den er offenbar beabsichtigte, sich im Verlaufe der Stücke vielfach lockert; es überwiegen, wie Siebeck zahlenmäßig feststellt, dorisch versetzt (g mit ♭) und jonisch versetzt (F mit ♭). Nur selten ist der Kirchenton ganz eingehalten, in den Cantus firmus-Motetten. Indem Siebeck die Motetten des „Thesaurus“ gruppiert, betont er, wie dieses Werk die verschiedenen Momente, die sich in der deutsch-evangelischen Kirchenmusik um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts Geltung verschafften, nebeneinander aufweist: den niederländischen Ursprung, die venezianische Technik und das deutsche geistliche Lied, d. h. also, es erscheinen die reine niederländische Imitationstechnik, die venezianische Art, ganze Klangkörper gegeneinander imitieren und konzertieren zu lassen, und eine dritte Technik, die vorwärts zur Monodie strebt, aber auf die einstige Herrschaft des Cantus firmus zurückblickt. Der vorletzte Abschnitt von Siebecks schöner Arbeit behandelt Schultz' „Kasualmotetten“. Das Wort ist nicht schön. Gelegenheitsarbeiten oder Motetten zu besonderen Anlässen hätte besser geklungen.

Der Schluß zieht die Summe von Schultz' künstlerischem Wirken. Vermag man sie mit den Ohren der Zeitgenossen zu hören, so werden Schultzens Werke auch heute noch Teilnahme wecken, obwohl der Meister auch zu seiner eigenen Zeit schon etwas veraltet war. Er war bewußt konservativ und hielt auch in Äußerlichkeiten Altes, von anderen Abgetanes bei. Im allgemeinen ist seine Harmonik einfach. Seine Stellung zu den Kirchentönen wurde bereits betont, erst im Jahre 1645 fand Schultz völligen Anschluß an die moderne Tonalität. Schultz war nirgendwo ein Neuerer oder ein Experimentator; was er aber erlernte, das hat er auch völlig beherrscht. Seine Lebensumstände haben sein Schaffen wesentlich beeinflusst; sie haben ihn vielleicht gehindert, zu höheren Zielen zu kommen, auf jeden Fall aber ihn auch davor bewahrt, in manchen Fehler seiner Zeit zu verfallen.

Ich habe versucht, mit diesen Andeutungen ein Bild von dem Reichtume der Forschungsarbeit Siebecks zu geben. Möge sie die gebührende Beachtung finden. Wilibald Nagel



3. Erich Klocke: Richard Wagners „Parsifal“ an der Hand des Textbuches erklärt. J. Woerners Verlag, Leipzig 1913. (Mk. 2.50.)

Der Verfasser erzählt mit seitenlangen Zitaten den Inhalt und knüpft daran einige philosophische Auslegungen, die sehr allgemein und nicht immer klar sind. Kundry ist „die Menschheit“. Die wilde Kleidung des ersten Aufzugs wird aber sonderbar als „tief symbolischer Hinweis darauf, daß das Evangelium aus dem Orient in den Okzident verpflanzt worden ist“, gedeutet. Kundrys leidenschaftliche Liebe zum Erlöser ist das mystische Sehnen der Seele nach Vereinigung mit Gott. Parsifal überwindet sich selbst, kehrt sich aber von der Menschheit ab und gerät auf Irrpfade. „Da nimmt sich die von ihm verstoßene Menschheit (Kundry) liebevoll seiner an“ (nämlich bei der Fußwaschung und Salbung). Nun wird Parsifal die Tat des Heilands klar, „die darin gipfelt, daß er nicht nur sich selbst überwand, sondern seine von außen unüberwindliche Persönlichkeit in den Dienst der ganzen Menschheit stellte“. Die Schrift ist voll Begeisterung und in der Absicht verfaßt, zu tieferem Verständnis des „Parsifal“ anzuleiten. Sie verliert sich aber ins Abstrakte und Allgemeine und läßt nichts von der dichterischen Schönheit des Werkes ahnen. Sie gehört zur Gruppe der überflüssigen Abhandlungen über Wagner, da sie unsere Kenntnis durch keine neuen Ergebnisse und Gedanken fördert und formlos ist. Wolfgang Golther

4. Géza Révész: Zur Grundlegung der Tonpsychologie. Verlag: Veit & Co., Leipzig 1913. (Mk. 4.—.)

Man sollte nicht glauben, daß es im Bereich der elementaren Tonempfindungen noch unge löste Probleme gibt. Für den Musiker steht z. B. die Ähnlichkeit, wenn nicht Gleichheit der Oktavtöne eo ipso seit jeher fest, während die Psychologen noch immer nach einem zureichenden Grunde suchen. Diese und andere Fragen scheinen jetzt durch die experimentellen, auch das pathologische Gehörsgebiet umfassenden Untersuchungen des Verfassers ihre Lösung zu finden, nachdem hier bereits Fr. Brentano und W. Köhler bahnbrechend vorangegangen waren. Verfasser kommt nämlich zu der Erkenntnis, daß die Reihe einfacher Töne eine Empfindungsreihe ist, die aus drei voneinander unabhängigen (sogar isolierbaren) Reihen gebildet ist, der Qualitäten-, Höhen- und Vokalreihe. Bei der musikalischen Tonreihe tritt jedoch die Vokaleigenschaft zurück, so daß diese Tonreihe vor allem durch die Verbindung der Qualitäten- und Höhenreihe entsteht. Die Ähnlichkeit der Oktavtöne trotz ihrer Höhendifferenz würde demnach durch die Gleichheit ihrer Qualität zu erklären sein, ebenso die Tonartencharakteristik durch die Verschiedenheit der Tonqualitäten innerhalb der Oktave. Plausibel ist auch des Verfassers Unterscheidung von zwei Arten des sog. absoluten Gehörs, nämlich eines angeborenen, nach Tonqualitäten, und eines erworbenen, nach Tonhöhen urteilenden. Auf dem Zusammenwirken von Tonqualität und Tonhöhe beruht auch die Auffassung sukzessiver Intervalle (Melodien), während simultane Intervalle durch den Verschmelzungsgrad ihrer Töne charak-

terisiert werden. Bei der Umkehrung sukzessiver Intervalle stößt Verfasser auf Schwierigkeiten. Um zu erklären, weshalb z. B.  $c^1-e^1$  (Terz) und  $c^1-e^0$  (Sexte) verschiedene, wenn auch ähnliche Intervalle sind, begnügt er sich nicht damit, die Ähnlichkeit durch die Qualitätsgleichheit und die Verschiedenheit durch den Distanzunterschied zu begründen, sondern stellt er eine eigene Segmenttheorie auf, die den Sachverhalt unnötig kompliziert und mir überflüssig zu sein scheint. Was als drittes Kriterium bei der Intervallumkehrung noch in Betracht kommt, kann doch nur der Richtungsunterschied sein, der sich auch bei der Umkehrung des Tritonus bemerkbar macht; vgl. die Wirkung von  $c^1-fs^1-g^1$  und  $c^1-fs^0-g^0$ , obwohl hier (bei temperierter Stimmung) Qualitäten und Distanzen gleich bleiben. Unverständlich ist mir ferner, wie ein und dasselbe Intervall in verschiedenen Höhen gebieten verschiedene Distanz haben soll. Eine entsprechende Gehörsempfindung kann doch nur eine auf besonderen Ursachen beruhende Täuschung sein. Wenn z. B. der Verfasser meint, das Intervall  $a^1-b^0$  (absteigende gr. Septime) könne als  $A-B_1$  (also in tiefer Lage) sehr wohl als aufsteigende kl. Sekunde aufgefaßt werden, so liegt der Grund nicht in reeller Distanzverminderung, sondern in dem starken Mitklingen des Oktavobertones von  $B_1$ .

Georg Capellen

## MUSIKALIEN

5. Carl Ehrenberg: Vier Gesänge mit Orchester oder Klavier. op. 16. (Mk. 4.—.) — Vier Gesänge. op. 17. (Mk. 4.—.) Zwei Gesänge. op. 18. (Mk. 2.50.) Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Diese Gesänge sind die Produkte eines ernststrebenden Musikers, der sich freilich noch in der Entwicklung zu befinden scheint, und dem man den Rat geben möchte, mit mehr Selbstkritik und Konzentration an sein Schaffen zu gehen. Den günstigsten Eindruck habe ich von den Gesängen op. 16, weil sie durch bestimmtere Zeichnung einen geschlosseneren Eindruck machen. In den anderen findet sich leider viel Phrasenhaftes. Die rezitierende Gesangsstimme basiert auf sehr kühnen und frei ineinander gewobenen Harmonieen. Da es dem Komponisten an prägnanten und charakteristischen Motiven gebricht, sucht er alles durch Ausdruck zu erreichen, der sich aber nicht zu überzeugenden Stimmungen verdichtet.

6. Emil Liepe: Vier Gesänge für mittlere Stimme. op. 32. Verlag: „Eos“, Berlin-Schöneberg. (Mk. 2.50.)

Gesänge, bei denen die Natürlichkeit angenehm berührt. Es sind einfache, volksliedmäßige Verse, die sich der Komponist zum Vorwurf genommen hat, und es ist ihm geglückt, die Musik ebenso zu gestalten. Man muß entschieden Talent für das Volkstümliche bei ihm feststellen. So sind „Großmütterchen“ und „Klein Annemarei“ ausgezeichnete Proben dafür. Auch das letzte: „Ach wußt' ich's“, obwohl etwas schwächer, gibt Zeugnis davon. Im „Ich sah einst ein Paradies“ verläßt er diese Bahn. Dann wird er konventionell und hat nicht mehr so viel Eigenes zu sagen.

Original from  
UNIVERSITY OF MICHIGAN

7. **Heinrich G. Noren:** Zwei Gesänge mit Klavier oder Orchester. op. 45. Verlag: „Eos“, Berlin-Schöneberg. (Mk. 1.— und 1.50.)

Es sind Stücke eines tüchtigen Könners. In beiden macht sich aber eine merkwürdige Abgerissenheit und fortwährende Unterbrechung des gesanglichen Melos bemerkbar. Auch solche Stellen, die logisch zusammengehören, sind in der musikalischen Deklamation getrennt. Das gereicht dem Ganzen nicht gerade zum Vorteil und gibt der Gesangsstimme etwas Barockes. Der Klavierstimme merkt man es stellenweise an, daß sie wohl ursprünglich für Orchester gedacht ist. Das erste, „Blühen“, ist das einfachere. Trefflich illustriert sind in „Ausmarsch“ (Langheinrich) die abziehenden Soldaten und das in seinem Schmerz zurückbleibende Mädchen. Es muß mit Orchester ein wirkungssicherer Gesang sein.

8. **Kamillo Horn:** Lieder und Gesänge. Liebesweisen. op. 62, 63, 64. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig. (Mk. 15.20.)

Siebzehn Lieder des Komponisten liegen vor. Sie sind alle gut gemeint, und der Verfasser glaubt gewiß, eine große Tat vollbracht zu haben. Auch die Texte hat er selbst gemacht. Es sind arg dilettantische Verse, in denen sich alles sauber reimt, die aber über einen Durchschnittskitsch nicht hinauskommen. Nicht viel besser ist die Musik. Sie gebärdet sich modern und großspurig, als wollte sie Wunder was ausdrücken. Es bleibt aber alles Phrase und trotz der vielen Noten — leer. Ein Stück ist wie das andere. Man kann eben nur sagen: Weniger wäre mehr gewesen. Was soll eine solche Massenfabrikation, mit der doch kein Eindruck zu erzielen ist?

9. **Emil Berké:** Sechs Gesänge für eine Singstimme. Verlag: „Eos“, Berlin-Schöneberg. (Mk. 4.—.)

Ein feinsinniger Liederkomponist stellt sich hier vor, dem in Texten von Storm und Eichendorff besonders die graziösen, etwas heiteren Stücke ausgezeichnet gelungen sind. Er schreibt, ohne in Übertreibung zu geraten, modern und bleibt stets sanglich. Der durchsichtige Klaviersatz spielt nie eine so große Rolle, daß er die Stimme überwuchert und hält sich in solchen Grenzen, daß er auch von einem mittleren Spieler ausgeführt werden kann. Gewiß spürt man den Einfluß Hugo Wolfs; aber was will das sagen bei so viel Schönerem und Eigenem. Für besonders erwähnenswert halte ich: „Duch-einander“, „Elfe“ und als das beste von allen „Der Kehraus“. In diesem letzteren eint sich eine bedeutende Charakterisierungskunst mit leichtem, natürlichem Fluß der Musik.

Emil Thilo

10. **Wilh. Friedemann Bach:** a) Vier Sonaten für zwei Flöten. Neuausgabe von Rudolf Tillmetz. (Zusammen Mk. 5.—.) b) Siciliano für Oboe, Fagott und Cembalo. Neuausgabe von Anton Beer-Walbrunn. (Mk. 2.—.) c) „Zerbrecht, zerreißt ihr schönen Bande.“ Aria per Soprano con Organo e corno obligato. Herausgegeben von Ludwig Schitteler. (Mk. 2.—.) Wunderhorn-Verlag, München. Diese Kompositionen sind lohnende Aus-

grabungen, die Ludwig Schitteler in dem Schaffen des unglücklichen Friedemann Bach unter-nommen hat. Die Erfindung fließt namentlich in den Flötensonaten, von denen mir die erste und vierte (diese in einer Ausgabe für zwei Violinen von Wilhelm Sieben) vorliegen, frisch und köstlich. Die beiden Instrumente bewegen sich meist in Nachahmungen und ergeben bei aller kunstsinnigen Führung einen ungezwungenen und wohlklingenden Satz. Die perlende Geschwätzigkeit der schnellen Sätze namentlich wirkt prächtig. Sehr empfindungsvoll ist die Siciliane für Oboe, Fagott und Cembalo, ebenso wie die Flötensonaten für die Hausmusik vortrefflich geeignet. In der Sopran-Arie zeigt sich Friedemann Bach als Vokal-komponist ganz im Stil seiner Zeit, ein wenig schnörkelig, aber überschwänglich im Ausdruck. Die Hand des Bearbeiters hat in diesen Kompositionen nur bescheiden und stilvoll gewirkt, weshalb man das Unternehmen der Wieder-erweckung Friedemann Bachscher Kompo-sitionen freudig begrüßen kann.

Walter Dahms

11. **Anton Bruckner:** Intermezzo. Ein nachgelassener Streichquintettsatz. Verlag: Universal-Edition, Wien.

Unstreitig gehört dieses Intermezzo in das einzige Kammermusikwerk Bruckners, in sein bekanntes Quintett für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncell; thematisch steht es sogar teilweise in engem Zusammenhang mit dem zweiten Thema des Finales; auch schließt es fast in derselben Weise wie das Scherzo. Ich möchte annehmen, daß der Meister statt dessen ursprünglich dieses Intermezzo ge-schrieben hat, daß es ihm aber später nicht recht gefallen hat. Es ist aber sehr melodisch, wohlklingend und von gedrungenem Bau. Ich möchte empfehlen, wenn man das Quintett, sei es öffentlich oder privatim, spielt, dieses Intermezzo hinter dem wunderbaren Adagio einzuschalten.

12. **J. G. Mraczek:** Quintett Es-dur für Klavier, 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Verlag: Universal-Edition, Wien.

Dieses Klavierquintett kann aufs wärmste empfohlen werden. Herrliche melodische Ein-fälle werden in feiner Verarbeitung darin ge-boten; auch die knappe Form und der ganze Aufbau ist höchst bemerkenswert. Die Harmonik ist modern, eine gewisse Unruhe in der Modu-lation hängt damit zusammen. Für die Streich-instrumente ergeben sich aus dem fast ständigen Gebrauch der Versetzungszeichen und der Vor-liebe für 7 Bs manche Intonationsschwierig-keiten. Der erste Satz wirkt besonders durch seinen ungesuchten melodischen Fluß und die Prägnanz der Themen sehr gewinnend. Sehr stimmungsvoll und von eigenartigem melodischen Gepräge ist der „Legende“ betitelte langsame Satz. Voll prickelnden Übermuts ist das Intermezzo, das auch rhythmisch durch die Kombination von „4 und 3/4 Takt bemerkenswert ist. Ein ungemein schwingvolles, gedankenreiches Finale bildet den glänzenden Abschluß dieses Werkes, das im Konzertsale immer großen Erfolg haben und beim häuslichen Musizieren stets Freude und Genuß bereiten dürfte. Wilhelm Altmann

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

# KRITIK

## OPER

**B**ERLIN: Ruhe vor dem Sturm. Kleine Proben vor der großen Kraftprobe, die Wagner gilt. So wenigstens stellt sich die Opernspiellage dort dar, wo die neue Rüstung in Bereitschaft gehalten wird: im Deutschen Opernhaus. Die Neuerung der Saison ist: wir werden mit Lesestoff überfüttert. Programmbücher sind entstanden, von einer Redseligkeit, die nicht immer Freundliches verheißt. Sollte auch darin Richard Wagner seine Schatten vorauswerfen? Nun zu den Taten: man gab „Lobetanz“ von Ludwig Thuille, eines von den Intermezzi in der Opernmusik, die notwendig sind, um das Genie vorzubereiten. Sie sind nur lebenskräftig, wenn sie stark auf die Instinkte wirken. Thuilles Musik leidet an einem Übermaß von Weichteilen. Man schiebt das auf den Bierbaumschen Text. Aber der Komponist wählt ihn, weil er Saiten in ihm erklingen läßt. Er kommt von der Wagner-Begeisterung nicht los. Er verfügt nicht über den großen Schmelztiegel der Persönlichkeit. Das ist alles so hübsch und liebenswürdig, daß man dem zart empfindenden Menschen ein besseres Los wünscht. Aber es darf nicht verschwiegen werden, daß gute deutsche Liedertafel mit einem Orchester von urepigonenhafter Farbe die Grundnote ist. Zuweilen hebt sich das Niveau, wie in der Kerkerszene. Auch dies wurde uns geschmackvoll geboten. Denn Krasselt dirigierte; Konzertmeister Wladislaw Waghelter erschmeichelte sich mit seinen Monologen die Gunst des Publikums. Die Szenerie, von Gustav Wunderwald entworfen, bot von Akt zu Akt erfolgreicher ihre Überredungskunst auf. Kuppelhorizont und Beleuchtung paarten sich schließlich zum echten Märchentone. Und Alexander Kirchner, der ausgezeichnete Tenor mit empfindlicher Stimme, Lulu Kaesser, die angenehme Prinzessin, die sich von diesem Lobetanz behexen läßt, stachen den fast clownhaften König aus. Dr. Hans Kaufmann leitete das Bühnenspiel. Es entflieht dem Gedächtnis. — Im Königlichen Opernhaus ein belangloses Gastspiel in „Madame Butterfly“.

Adolf Weißmann

## KONZERT

**B**ERLIN: In technischer Hinsicht hat die Geigerin Irma Seydel viel gelernt, aber an Beethovens Konzert sollte sie sich nicht wagen, da sie dessen geistigen Inhalt noch nicht auszuschöpfen vermag. Zu tadeln ist auch, daß sie außerdem gleichfalls zwei so oft von ersten Kräften gespielte Werke, wie Vieuxtemps' Viertes und Bruch's Erstes Konzert, zum Vortrag gewählt hat. — Gleichfalls mit Begleitung des Philharmonischen Orchesters ließ sich der etwa 15jährige Mischa Violin hören, der ein ausgesprochenes Geigertalent ist und schon jetzt zu den besten Vertretern des jüngeren Geigergeschlechts zählt, zumal er auch im Vortrag keineswegs etwa nur Angelerntes bietet und einen sehr ausgeglichenen, feinen Ton hat. Besonderen Dank verdient er dafür, daß er dem 9. Konzert von Spohr zu neuem Leben verhalf. — Die tüchtige Triovereinigung der Herren Bronislaw von Pozniak,

Hans Bassermann und Heinz Beyer (dessen Ton meist gar zu klein ist) verzichtete in ihrem ersten Konzert leider auf eine Neuheit, brachte aber wenigstens zwischen dem Brahms'schen Trio op. 8 (Neue Ausgabe) und dem Schubert'schen op. 99 drei kleine Sätze aus dem 5. Kammerkonzert von Rameau zu trefflicher, fein abgetönter Aufführung, wobei ein sehr wohlklingendes Cembalo der Firma Ibach benutzt wurde.

Wilhelm Altmann

Das Journal „Paris-Berlin“ veranstaltete in der Philharmonie eine Matinee zu Ehren Camille Saint-Saëns', bei dem ausschließlich Kompositionen des französischen Meisters zu Gehör kamen. Man hatte vollauf Gelegenheit, die ganz erstaunliche körperliche wie geistige Frische und Elastizität des Achtundsiebzigjährigen zu bewundern, der sich als Dirigent, Klavierspieler und Begleiter am Flügel betätigte. Die geschickte Auswahl der Werke bot einen trefflichen Überblick über das Schaffen des Tonsetzers auf instrumentalem Gebiet, auf dem er wohl sein Bedeutendstes geleistet hat. Seine klassizistisch-romantische Pfade wandelnde, Glätte der technischen Arbeit, Prägnanz des Ausdrucks und leichten Fluß der melodischen Erfindung aufweisende a-moll-Symphonie ist für Saint-Saëns' Wesensart ebenso bezeichnend wie seine Phantasie „Afrika“ und seine Walzercaprice „Wedding-Cake“ für seine bemerkenswerte Fähigkeit in der Verwertung exotischer Melismen. In diesen beiden Stücken spielte der Künstler mit vollendeter Meisterschaft den Klavierpart. Henri Marteau spendete das h-moll Konzert; zwei Gesängen war Claire Dux eine stimmlich ausgezeichnete, im Vortrag überaus geschmackvolle Interpretin. In die Leitung des Philharmonischen Orchesters teilten sich neben dem stürmisch begrüßten und während der ganzen Veranstaltung mit außerordentlicher Herzlichkeit gefeierten Gast noch die Herren Oskar Fried (Ouverture „Les Barbares“) und Marienhagen (Violinkonzert).

Willy Renz

Else Mendel (Violine) konzertierte mit dem Philharmonischen Orchester. Das Programm enthielt drei Nummern (Konzert A-Dur von Mozart, Chaconne von Bach und das Konzert von Beethoven). Alle drei Werke sind so recht geeignet, einem Geigenkünstler in vollstem Maße Gelegenheit zu geben, sowohl sein technisches Können als auch sein musikalisches Seelenleben zu zeigen. Die stellenweise noch recht mangelhafte Technik der Violinistin versagte ihr von vornherein einen Erfolg, aber auch die technisch weniger schwierigen Stellen kamen — vielleicht infolge starker Befangenheit — nicht so tonschön heraus, wie man es von einer Solistin, die sich der Begleitung unseres Philharmonischen Orchesters bedient, verlangen muß. Ich glaube gern, daß die Künstlerin in bescheidenerem Rahmen ihrer Aufgabe gewachsen ist. — Annie Mané hat vielleicht vor Jahren einmal besser gesungen; jetzt klingt ihre Stimme schon sehr abgenutzt, ihr ist daher ein weiteres öffentliches Auftreten nicht mehr anzuraten. — Im 5. Einführungs-Konzert diplomierter Künstler des Verbandes konzertierender Künstler Deutschlands ließen sich Hilde Mosebach (Rezitation) und Walt Jaeger (Klavier) hören. Der Pianist spielte

die Variationen über „Weinen und Klagen“ von Liszt mit ansehnlicher Technik, ohne jedoch den geistigen Inhalt dieses Werkes auszuschöpfen. Frl. Mosebach ist ein ausgesprochenes Vortragstalent. Wenn sie ihrer Stimme im Forte noch mehr Kraft zu geben vermag, dürfte sie sicher ihren Weg als Rezitatorin machen.

Max Vogel

Der Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, jungen Kunstbessenen unter Umgehung des oft angegriffenen Agententumes die Wege zur Öffentlichkeit zu ebnet, gab sein 1. Einführungskonzert. Trotzdem die Verbandsleitung sagt, daß sie nur solche Kräfte einführen will, die von Fachmännern ausgewählt wurden, und denen man eine glänzende Entwicklung prophezeien kann, war das, was am ersten Abend geboten wurde, doch nur guter Durchschnitt. Allen Debütanten merkte man das Anfängertum noch zu sehr an. Ella Becht (Sopran), Henriette Friedrichs-Böhmer (Alt) und Otto Hecke (Tenor) haben schöne, bis auf wenig gutes kultivierte Stimmen, während das Geistige ihrer Wiedergaben noch manchen Wunsch offen läßt. Auch die Violinistin Juanita Norden macht von dem oben Gesagten keine Ausnahme; man kann auch bei ihr noch nicht von reifer Kunst sprechen. — Die Berliner Tonkünstler-Versammlung beschloß ihre Tagungen mit einem sehr interessanten Festkonzert. Zuerst erklang eine Symphonie von Friedrich dem Großen, ein dreiteiliges Werk für Streichorchester und Cembalo. Man war freudig überrascht durch die würdigen, an den besten Meistern der damaligen Zeit gebildeten Gedanken und durch die imponierende Arbeit. Danach kam die erste vollständige Aufführung von Seb. Bachs „Das musikalische Opfer“, jenes kunstvollen Werkes, das durch ein Thema Friedrichs des Großen angeregt wurde. Für das Werk, in dem Bach seine ganze ungeheure Kunstfertigkeit in Fuge und Kanon zeigt, und das eine Aufführungsdauer von einer Stunde beansprucht, wird sich wohl das große Publikum weniger erwärmen; aber für musikalische Fachleute war es doch ein seltener Leckerbissen, das Ganze einmal zu hören. Zuletzt erschien das schon mehrfach aufgeführte Oktett des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen, das wieder von der hervorragenden Begabung seines Autors zeugte. An den Aufführungen waren beteiligt: Ella Jonas-Stockhausen (Klavier) und die Herren Bassermann (Violine), Heese und Lenzewski (Bratsche), Fr. Becker (Cello), Schünemann (Flöte), Schubert (Klarinette), Skibicki (Kontrabaß), Rembt und Stengel (Horn), Seiffert (Cembalo) und ein von Gustav Lenzewski geleitetes Streichorchester. — Der Baritonist Franz Egénieff zeigte in seinem Liederabend wieder seine reife Kunst, mit der man sich immer einverstanden erklären muß, trotzdem er diesmal mit einer kleinen Indisposition zu kämpfen hatte. Zwei Gesänge seines ausgezeichneten Begleiters Jenö Kerntler verdienten den großen Beifall, der ihnen zuteil wurde. — Von dem Pianisten Hugo Kander hörte ich das B-dur Konzert von Brahms, das von dem Philharmonischen Orchester unter Xaver Scharwenka begleitet wurde. Der

Pianist ist blind. In Anbetracht dessen muß man seine Leistung als sehr bedeutsam bezeichnen, wenn es auch manchmal an ganz präzisiertem Zusammenspiel der Ausführenden fehlte. Sechs Liedern des Konzertgebers, die eine große Begabung erkennen ließen, war Leo Gollanin ein guter Interpret. — Mary Mora von Goetz verfügt über eine schöne, gut gebildete Mezzosopranstimme, die besonders im piano einen großen Reiz ausübt. Ein Tremolo, das sich hin und wieder bemerkbar macht, wird sich leicht abstellen lassen. — Das Blüthner-Orchester gab sein Eröffnungskonzert unter Leitung von Bruno Weyersberg. Dieser ausgezeichnete Dirigent brachte mit der h-moll Symphonie von Schubert und Liszts „Hunnenschlacht“ Aufführungen zustande, an denen man seine Freude haben konnte. Ein interessantes und pikant instrumentiertes Stück lernte man in der zum erstenmal aufgeführten Scherzo-Caprice von Oscar Nedbal kennen. Paul Schramm (Klavier), Alfred Ernst (Harfe) und Hans Winter (Orgel) waren hervorragend am Konzert beteiligt.

Emil Thilo

Wenig erfreulich waren die Resultate des 2. Einführungskonzertes von diplomierten Mitgliedern des Verbandes der konzertierenden Künstler Deutschlands. Was wir zu hören bekamen, trug durchweg den Stempel talentloser Mittelmäßigkeit und ließ weder künstlerische Eigenart noch überdurchschnittsmäßige Mittel erkennen. Elisabeth Lange spielte die Mozartschen D-dur Variationen herunter, recht und schlecht, technisch leidlich ausreichend, aber ohne Innerlichkeit und Verständnis für die Schönheit des Mozartschen Melos, und doch war es noch nahezu die beste Leistung des Abends. Der As-dur Sonate von Beethoven war sie übrigens noch nicht gewachsen. Erna Piltz zeigte in einer Serie moderner Lieder eine schwächliche, wenig reizvolle Sopranstimme, deren Schulung noch keineswegs als beendet anzusehen ist. Fast dasselbe gilt von der Altistin Martha Niemann, obwohl sie das klangvollere Organ besitzt. Immerhin wären auch ihr noch energische Fachstudien anzuraten. — Ein üppiges, nur nicht für den Konzertsaal erzeugenes Sopranmaterial zeigte Agnes Nering, die sich in einer Arie aus „Halka“ von Moniuszko zwar als temperamentvolle, aber technisch doch noch nicht reife Sängerin zeigte. Daß ihr, der Ausländerin, die Aussprache des Deutschen in Brahms' „Zigeunerliedern“ viele Schwierigkeiten machte, sei nur nebenbei erwähnt; bedenklicher sind die vielen flachen und gedrückten Klänge in der Mittellage und die oft recht unkünstlerische Atemführung. — Therese Gindras stimmliche Beanlagung wie ihr künstlerisches Können rechtfertigte keineswegs ihr Auftreten in Berlin. — Was Elfriede Goette gerade in letzter Zeit durch unermüdlichen Fleiß und ernstes Vorwärtstreben zugelernt hat, ist ganz bemerkenswert. Auch ihre Stimme schien mir größer und freier denn je. Glanzvoll und doch weich in der Höhe, zeigte sie auch in den tiefsten Lagen, in die sich sonst eigentlich nur Altistinnen verirren, wohlthuende Fülle und warmes Timbre. Auch in der jetzt viel prägnanteren Aussprache waren Fortschritte zu erkennen, und ihre sichere und ruhige Atemführung ist von jeher ein besonderer Vorzug

ihres Gesanges gewesen. — Einen freundlichen Erfolg erspielte sich die junge Geigerin Marie Caslova. Ihre Technik ist schon recht hübsch entwickelt und zeigte Sauberkeit in den Passagen und Temperament im Vortrag. Weniger gut ist es um Bogenführung und die damit verbundene tonliche Fülle bestellt; hier gelang es der Künstlerin nur in bescheidenem Maße zu genügen, besonders was sinnliche Schönheit und Größe des Tons betrifft. Immerhin ein Talent, das Aufmunterung verdient. Emil Liepe

Gemeinsam konzertierten der Geiger Joan Manén, von Walther Meyer-Radon begleitet, und der Pianist Richard Buhlig. Ersterer spielte Bruch's „Schottische Phantasie“ und die „Teufelstrillersonate“ von Tartini. Die Phantasie ließ im Vortrag eine gewisse Kühle zurück. Nur die Episoden und Teile der langsamen Tempi traten aus dieser Reserve heraus. Anscheinend hatten sich die Konzertanten noch nicht ganz zusammengefunden. Die Sonate aber und nachher die kleineren Stücke von Senaillé und Gluck zeigten Manén in unverminderter Meisterschaft seines Instrumentes. Die 32 Variationen c-moll von Beethoven spielte Buhlig zwar technisch brillant, jedoch so sehr ohne inneres Verständnis, daß der Vortrag dieser Meistervariationen zeitweise zu einem wenig musikalischen Getöse ausartete. Chopin liegt ihm besser, jedoch vermißte man da sehr die Weichheit des Anschlags. — Der sehr talentierte Geiger Sascha Culbertson gab einen Sonatenabend. Zum Vortrag brachte er — unterstützt von Otto Nikel, der ein ganz vorzüglicher Kammerpianist zu werden verspricht — Brahms' op. 108 in d, Regers Solosonate in B, Mozarts bekannte in C und Beethovens „Kreutzer-sonate“. Das Technische überwiegt bei beiden aber noch zu sehr, um unbedingt als ernste Musik „an sich“ aufgefaßt zu werden. Die kapriziöse Art beispielsweise, wie die beiden das „Un poco presto e con sentimento“ bei der Brahms'schen d-moll Sonate „interpretierten“, entspricht ganz und gar nicht den Intentionen des Komponisten. Die Regerschen Kniffligkeiten manueller und bogentechnischer Art, wie auch im Tempo, überwand Culbertson spielend. Teilweise hoch Anerkennenswertes leisteten aber beide in Beethovens berühmter A-dur Sonate, besonders im Andante con variazioni. — Arthur Egidi gibt in der Paul-Gerhardt-Kirche in Schöneberg drei Orgelkonzerte, die dadurch ein besonderes Interesse beanspruchen dürfen, daß die von Furtwängler & Hammer (in Hannover) erbaute Orgel ein selten gut gelungenes Exemplar moderner Orgelbaukunst darstellt. Die Klangqualität ist auf den einzelnen Manualen und im Pedal, wie auch in den verschiedenlichsten Kombinationen und im Tutti eine durchweg hervorragende. Die sogenannten Charakterstimmen dieses Werkes sind von durchaus origineller Färbung. Jedoch das Schmerzenskind aller Orgelbauer, die Vox humana, ist auch hier nicht ausgeglichen wohlklingend. Die leidige nasale Färbung verdirbt den Genuß, besonders im harmonischen Zusammenklang, nicht unbeträchtlich. Die Tonquantität wurde vom Erbauer in ein angemessenes Verhältnis zum Kirchenraum gebracht. Jegliches „Überschreien“ der Tonmassen im

Tutti ist vermieden worden; durch die überaus sinnreiche Anlage der Registrationsmechanik ist es dem Spieler unbedingt ermöglicht, den Registerwechsel völlig selbständig zu bewirken, was meines Erachtens für ein künstlerisch vollendetes Orgelspiel ein unerlässliches Erfordernis ist. Jedenfalls ist dies wohl ein leitender Gedanke bei Aufstellung der Disposition gewesen. Und Egidi bewies mit seiner überaus schwierigen Registrierung, daß es dem Erbauer völlig gelungen ist, dies künstlerische Prinzip zu realisieren. Max Regers Variationen und Fuge über ein Originalthema, op. 73, gab dem Konzertgeber vollauf Gelegenheit, seine bedeutende Registriergewandtheit im hellsten Lichte zu zeigen. Fast mehr noch in den von Tilly Koenen mit sonorer Stimme und gutem Vortrag interpretierten „Vier ersten Gesängen“ von Brahms, deren Begleitung Egidi äußerst wirksam zu Gehör brachte. Nur eines wirkte störend: die zu kurz genommenen  $\frac{1}{8}$ -Noten und Akkorde zum Schluß der verschiedenen Phrasen. Die bewundernswerte kontrapunktische Feinarbeit Regers in seiner Phantasie und Fuge über B-A-C-H, op. 46, beschloß den Abend. Ich muß sagen — nicht restlos befriedigend. War schon in der Phantasie das Tempo ein wenig sehr „improvisierend“, um so mehr fiel es mir auf, daß Egidi in der Fuge sehr willkürlich vorging und den Haupteffekt, die permanente Steigerung des Tempos (Reger selbst schreibt vor:  $\text{♩} = 50$ ,  $\text{♩} = 52$ ,  $\text{♩} = 54$  usw. usw. bis  $\text{♩} = 140$ ), sich auf diese Art entgehen ließ. Dadurch wirkt ja das Werk so grandios. — Maurice Porges wird sich noch beträchtlich vervollkommen müssen, ehe man seinem Cellospiel einen ungetrübten Genuß abgewinnen kann. Es steckt alles noch zu sehr im Milieu einer guten Konservatoriumsleistung. Gute musikalische und technische Anlagen sind vorhanden. Bach sollte er vorläufig ganz im öffentlichen Vortrag meiden. Jegliches Verständnis für polyphone Stimmführung fehlt ihm vorläufig. Vielleicht nimmt er sich ein Beispiel an seinem Begleiter (dessen Name das Programm merkwürdigerweise verschwie) Willi Bardas, der seinen Part mit Akkuratess und feinem Geschmack durchführte.

Carl Robert Blum

Der Klavierabend von Gertrud und Hilde Viölter (Vorträge auf zwei Klavieren) war wohl gelungen. Das Zusammenspiel der jungen Pianistinnen war gut ausgeglichen. Die Technik ist trefflich durchgebildet. Warum jedoch Akkorde, Oktaven mit völlig steifem Unterarm herausgehauen werden, ist mir nicht recht verständlich, da doch die ganze Schwungkraft der Arme, verbunden mit einer leichten Fixation, einen viel volleren und weicheren Ton erzielt, während jede Steifheit und Eckigkeit keine runde und volle Tongebung gestatten. Von den zum ersten Male vorgetragenen Kompositionen von Sinding (Andante op. 41—1) und Hugo Kaun (Erste Suite [Märkische] op. 92) kann ich nur der letzteren Anspruch auf weitere Empfehlung angedeihen lassen. — Alwyn Browne hat weder freien großen Ton noch Wärme und Tiefe. Bleibt die Technik. Ihre Art und Weise ist die von Busoni, ohne jedoch auch nur im geringsten an deren innere Erfassung zu reichen. Eine Nachahmung,

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

wie es hier offensichtlich der Fall war, noch dazu eine solch prägnante wie von Busoni, sollte man lieber sein lassen, zumal dem Nichteigentümer des anderen Eigentum verderblich werden kann. — Michael von Zadora weiß wohl besser seines Meisters technische Errungenschaften zu ergründen. Dennoch kalt und gefühllos. Reine Verstandesarbeit zeitigt keinen Künstler. Von einer Natürlichkeit der Spielbewegung muß man schweigen, da alles aus festen und gesetzten Formen entwickelt wird. — Kurt Schubert hat seine Stärke in den kleinen Formen. Gestaltungskraft, Schwung und Begeisterung sind ihm fremd, desgleichen eine Technik, gebildet aus den freien, schwingenden Bewegungen. Der akademisch gebildete Musiker läßt den Künstler nicht aufkommen.

Hanns Reiss

Im 4. „Einführungskonzert“ des Düsseldorfer Künstlerverbandes sang die Altistin Emmy Schaum Lieder von Schubert, Brahms und anderen. Ihre umfangreiche Stimme klingt in der Höhe glänzend, in der Tiefe jedoch flach und gaumig. Äußere Korrektheit des Vortrags konnte den Mangel an Innerlichkeit nicht verdecken. Die Sopranistin Elisabeth Gutzmann hat offenbar fleißig studiert, mutet ihrer kleinen, angenehmen Stimme aber zuviel zu; immerhin gelangen ihr ein paar heikle Koloraturen recht gut. Der Baritonist Peter Lambert ist ein intelligenter Sänger, doch fehlt seinem Organ vorläufig noch jede feinere Stimmkultur. Seine Vorträge wurden von einer jungen Dame am Flügel begleitet, die zwar viel Eifer aber wenig Treffsicherheit zeigte und zudem ihr Füßchen selten rechtzeitig vom Pedale nahm. — Der Pianist Josef Knümann, der mit dem Blüthner-Orchester konzertierte, gehört zu den vielen Klavierspielern, die man „um ihrer Hände Arbeit willen“ loben muß, ohne ihre musikalische Leistung hoch bewerten zu können. Bei Chopins f-moll Phantasie z. B. war das Tempo völlig verfehlt und der Rhythmus ganz verschwommen; vom 127. Takte ab ist übrigens piano und nicht fortissimo vorgeschrieben. Besser gelang die Wiedergabe eines überaus langweiligen und in der Erfindung unselbständigen Konzerts von Balakirew. Der Konzertgeber sollte bestrebt sein, die einzelnen Finger noch unabhängiger voneinander zu machen, damit es ihm gelingt, das thematisch Wichtige überall plastisch herauszuarbeiten.

Richard H. Stein

Ich hörte das 3. Einführungskonzert des Verbandes der konzertierenden Künstler Deutschlands. Offen gestanden — ich halte nichts von diesen Bestrebungen; ob die Künstler nun ihr Geld den Berufsagenten geben oder den Angestellten des Verbandes, das ist doch gleichgültig. Ich fürchte, es wird eine Zuchtstätte für mittelmäßige Talente werden. Und dann der „diplomierten Künstler“! Eine Kunst, die ein Diplom braucht, um Kunst zu sein, ist eben keine Kunst. Die drei Konzertgeber waren noch nicht reif für die Öffentlichkeit. Robert Bröll hat wohl einen ganz hübschen Tenor, aber erstens muß er den Mund weiter aufmachen, zweitens darf er die Kopfresonanz, bzw. die Mitwirkung des Nasenrachenraumes nicht durch eine allzu nasale Tongebung erzwingen wollen, drittens muß er mit etwas mehr Temperament und Begeisterung an eine Aufgabe herangehen.

Wilhelmine Nüßle hat keinen Alt, wie sie glaubt, sondern einen Mezzosopran, dessen Tiefe forciert und künstlich gezüchtet ist. Der Übergang zur Mittellage ist fast noch gar nicht ausgebildet; Phrasierung und künstlerische Durcharbeitung läßt zu wünschen übrig. Margarete Krauß, eine Rezitatorin, hatte zwar ihre Sachen recht gut gelernt, aber ihr Organ ist doch wohl für größere Aufgaben nicht geschaffen; es ist zu reizlos und zu wenig modulationsfähig. Das Beste am Abend war die feinsinnige Begleitung der nicht „diplomierten“ Frau Lachmannski-Schau. — John J. Blackmore stellte sich dem Publikum als Klavierspieler vor, mit wenig Erfolg, denn eine allzu große Befangenheit hinderte ihn an der Entfaltung dessen, was er vielleicht kann. So stand er der Es-dur Sonate von Beethoven op. 31 fast fremd gegenüber und wußte ihr nichts von der fröhlichen Buffolaune einzuhauchen, die durch das Ganze webt. Da sein Ton im piano nicht trägt und seine Technik nicht reif und zuverlässig ist, so gewährten seine Chopin-Vorträge erst recht keinen Genuß. — Was ist dagegen Jascha Heifetz für eine geradezu unheimliche Erscheinung; mit derselben pausbäckigen Gesundheit, mit der er vor uns steht, geigt er auch; dieses Über-der-Sache-Stehen, der Schwung und Schmiß seines Vortrages, die Treffsicherheit und Reinheit bis in das höchste Flageolet und bei den schwierigsten Doppelgriffen — wie gesagt, es ist unheimlich!

Max Burkhardt

**BRESLAU:** Die Stadt Breslau hat zur Erinnerung an die Befreiungskriege, die hier ihren Anfang nahmen, mit einem Kostenaufwande von mehreren Millionen Mark eine Halle errichtet, die als die größte der Welt angesprochen werden kann und die in ihrer gewaltigen Kuppel-Spannweite alle ähnlichen Baudenkmäler der Welt weit übertrifft. Diese Jahrhunderthalle, wie sie hier genannt wird, hat bei den verschiedenen Festlichkeiten zur Verherrlichung der großen Zeit vor 100 Jahren auch zu einer ganzen Reihe musikalischer Aufführungen gedient, und sie hat dabei scharfe akustische Proben bestehen müssen. Das gesprochene Wort ist auch bei mittlerer Stimmkraft des Redners klar zu verstehen. Im Orchester behaupten sich, wie zu erwarten war, am besten die Blechinstrumente. Die Geigen bekommen nur in sehr starker Besetzung den eigentlichen Geigenglanz; in schwacher Besetzung klingen sie matt. Von den Holzbläsern klingen am intensivsten die Flöten. Der Chorklang erreicht die nötige Kraft mit etwa 5—600 Stimmen, und in Beziehung auf Solostimmen muß gesagt werden, daß sich eine volle Baritonstimme in dem weiten Raume, der 6000 Zuhörer und über 2500 Mitwirkende aufnehmen kann, besser behauptet als eine kräftige Sopranstimme. — Der Schlesische Sängerbund veranstaltete in der Jahrhunderthalle vor jedesmal ausverkauftem Hause zwei Konzerte. Es war bezeichnend, daß in diesen Konzerten diejenigen Chöre am besten abschnitten, bei denen sich der Dirigent auf nur 600 Sänger beschränkte. Dieser Chor, der in der „Heldenzeit“ von Max Krause und in der „Landerkennung“ von Hugo Fiebig dirigiert wurde, klang genau so kraftvoll wie im zweiten Konzert ein Chor von 2000 Stimmen. Vor allem



hatten die Dirigenten diesen kleineren Chor fest in der Hand, während der Massenchor der Zweitausend einer feinkünstlerischen Leitung hartnäckig widerstrebte. Unübertrefflich sangen Hans Hielscher das Baritonsolo in der „Landerkennung“ und Frau Schauer-Bergmann das Sopransolo in dem Lisztschen Arrangement der „Allmacht“ von Schubert. Von stärkster Wirkung war der von 500 Mann unter Leitung von Paul Hielscher (Brieg) gesungene „Bardengesang“ (mit Orchester) von Richard Strauß. — Das von Paul Marx und Alfred Zobel dirigierte Kinder-Massenchor-Konzert hatte einen beispiellosen Zuspruch. 2800 Knaben und Mädchen standen am Podium, und jeder wollte den seltenen Anblick einer so großen, kleinen Konzertgesellschaft genießen. Das Konzert, bei dem eine Reihe dreistimmiger Schullieder von Weber, Kreutzer, Zöllner u. a. vorgetragen wurden, war sechsmal ausverkauft, obwohl die gesanglichen Darbietungen einen schärferen künstlerischen Maßstab nicht vertrugen. — Den Charakter einer außerordentlichen künstlerischen Tat hatte dagegen das von der Leitung der Ausstellung arrangierte „Festkonzert“ in der Jahrhunderthalle. Man hatte zu dem festlichen Zwecke die beiden größten und besten Orchester Breslaus: das Opernorchester des Stadttheaters und das Symphonieorchester des Breslauer Orchestervereins kombiniert und die Leitung dem Ersten Kapellmeister der Breslauer Oper, Julius Prüwer, übertragen. Prüwer spielte den Kaisermarsch von Wagner, die Intermezzi Goldoniani für Streichorchester op. 127 von Enrico Bossi, die sehr interessante Scheherazade (Symphonische Suite nach 1001 Nacht) op. 25 von Rimsky-Korsakow, „Also sprach Zarathustra“ von Strauß und Les Préludes von Liszt, und er rechtfertigte die in ihn gesetzten Hoffnungen durch eine außerordentlich packende und technisch unanfechtbare Wiedergabe der Tondichtungen. — Mit großer Spannung wurde die Aufführung der Achten Symphonie Mahlers, der „Symphonie der Tausend“ erwartet. Unsere Riesenhalle mit ihrem Riesenpodium war für die ungewöhnlichen Ansprüche, die der Tonsetzer in Beziehung auf die Zahl der Mitwirkenden stellt, gerade der rechte Raum. 1000 Sänger und Instrumentalisten waren ganz bequem auf dem Podium untergebracht. Eine Reihe vorzüglicher Solisten (die Damen Foerstel, Dorda, Metzger-Lattermann sowie die Herren Maikl, Lattermann) waren auf der Orgelempore plaziert und sangen, hoch über der Orchester- und Chormasse stehend, die Soli. Wenn der Eindruck trotz bester Vorbereitung und vorzüglicher Leitung Dohrns hinter den gehegten Erwartungen zurückblieb, so mag die Ursache darin zu suchen sein, daß der Mahlerschen Musik trotz der aufgewandten Energie und des großen Ernstes, trotz der großen Satzkunst und der geschickten Steigerungen doch das eigentlich Faszinierende, ohne Reflexion Wirksame fehlt. — Die Orgel der Jahrhunderthalle<sup>1)</sup> ist die weitaus größte der Welt, und der gegenwärtig als bester Orgelspieler geltende Karl Straube aus Leipzig war berufen worden, das einzigartige Werk in zwei Konzerten

vorzuführen. Das erste, ein Bachkonzert, hinterließ einen vortrefflichen Eindruck, das zweite mit Reger, Liszt und einigen älteren Komponisten war klanglich so sehr und ausschließlich auf die äußersten Kontraste gestellt, daß sich zuletzt statt der beabsichtigten Erbauung eine gewisse Nervosität im Zuhörer einstellte. — Überraschend gut hat sich in einem Konzert im Konzerthause das Berliner Blüthner-Orchester eingeführt. Die 55 Musiker entwickelten unter der ganz ausgezeichneten Leitung des jungen Max Wachsmann einen derartigen Elan und klangliche Vollkraft, daß man ein viel stärkeres Orchester vor sich zu haben glaubte. Die Aufführung der pathetischen Symphonie von Tschai-kowsky war eine Meisterleistung ersten Ranges.

J. Schink

**MÜNCHEN:** Auch in diesem Sommer veranstaltete der Münchner Konzertverein unter Ferdinand Löwe einen zehn Abende umfassenden Zyklus von sogenannten „Festkonzerten“, die an festspielfreien Tagen stattfinden und als eine Art von symphonischer Ergänzung der dramatischen Aufführungen im Prinzregenten-Theater und Residenztheater gedacht sind. Den Grundstock des Gesamtprogramms bildeten die neun Symphonieen Beethovens. Ein Abend war Richard Strauß gewidmet (mit „Tod und Verklärung“, „Don Juan“, „Till Eulenspiegel“ und „Symphonia domestica“). Bruckner war mit drei Symphonieen (der Achten in c-moll, der Siebenten in E-dur und der Fünften in B-dur) vertreten, Brahms mit vier Werken (der Ersten Symphonie in c-moll, der Zweiten in D-dur, den Haydn-Variationen und der Akademischen Festouvertüre). Außerdem hörte man Mozarts Es-dur (Köchel No. 543) und „Linzer“-Symphonie, Regers „Romantische Suite“, Schumanns d-moll Symphonie, Liszts „Tasso“ und Tschai-kowsky's „Pathétique“. Der Chor in der Neunten, gestellt von der Konzertgesellschaft für Chorgesang und anderen Münchner Chorvereinigungen, war gut, das Soloquartett in seinem weiblichen Teil (Gertrude Foerstel, Anna Erler-Schnaudt) weit befriedigender als im männlichen (Dr. Matthäus Roemer, Thomas Denys). Sehr brav war durchweg das Konzertvereins-Orchester, die Leitung Löwes technisch meisterhaft, in der Auffassung tief durchdacht, in der Gestaltung von wahrhaft nachschöpferischer Kraft getragen und in allem einen erlesenen musikalischen Geschmack und hohe künstlerische Kultur bewährend. Auch wer — wie ich — kein Freund der sommerlichen Konzertsaisons ist, die letzten Endes doch nur mit dazu beitragen, die Aufnahme- und Genußfähigkeit des Musikmenschen durch das Übermaß des Gebotenen immer mehr abzustumpfen, — auch er muß anerkennen, daß diese Konzerte zu dem Bedeutendsten und vor allem auch Gediegensten gehören, was München im Sommer an künstlerischen Genußen seinem Fremdenpublikum zu bieten hat. — Das Weiterbestehen des Konzertvereins und seines Orchesters scheint nunmehr gesichert zu sein. Der Auflösungsbeschluß, den der Verein gefaßt hatte, nachdem das Gemeindekollegium die geforderte städtische Beihilfe von jährlich 70000 Mk. abgelehnt hatte, ist in der letzten Vereinsversammlung rückgängig gemacht

<sup>1)</sup> Wir werden auf die neue Orgel im nächsten Heft in Wort und Bild zurückkommen. Red.

worden. Ein neuer Vorstand mit dem Oberbürgermeister von Borscht an der Spitze wurde gewählt, und die Veranstaltungen des Vereins sollen vorderhand bis zum Mai 1914 weitergeführt werden. Bis dahin hofft man den Verein auf breiterer Basis so entwickeln zu können, daß er unter geordneten und gefestigten Verhältnissen ruhig weiter arbeiten kann.

Rudolf Louis

**SONDRERSHAUSEN:** Die hauptsächlichsten Novitäten der Loh-Konzerte bot uns diesmal das Ausland. Jung-schwedische Musik feierte hier ihre Uraufführung und erste Aufführung in Deutschland. Der vom Stuttgarter schwedischen Musikfest günstig bekannte Kurt Atterberg ließ seine Zweite Symphonie in F-dur op. 6 hier aus der Taufe heben. Sie ist ein ansehnliches, mitunter recht ungebärdiges Musenkind. Der erste Satz hat soliden Bau, auf sinnfälligen Themen gegründet, die mit Vorliebe dem Horn zugeteilt werden. Im Adagio birgt sich das Scherzo, ein dem nordischen Springtanz gleichendes Presto. Das Finale wirbelt kurze Motive in ermüdender Wiederholung durcheinander und bedarf wohl noch der sichtenden Überarbeitung, die auch manche grellen Effekte mit gestopften Blechinstrumenten usw. aufs Maß beschränkt. Von mehr gezügelter Phantasie zeugten die Werke des jung-schwedischen Komponisten Oskar Lindberg: „In der Wildnis“, symphonische Dichtung, und „Ouvvertüre“ in h-moll. Der Tonkünstler schöpft aus der eigenartigen Natur seiner Heimat Dalekarlien den Stoff für seine Gebilde, die den Eindruck jener romantischen Wald- und Felswildnis auf das

poetische Gemüt mit gut gewählten musikalischen Mitteln schildern sollen. Symphonische Dichtung und Ouvvertüre haben ähnliche Faktur. Die „Abschiedsszene“, symphonische Dichtung von Ferdinand Braunroth, ein kurzes, auf elegischer Melodie beruhendes Werk, war der prophetische Schwanengesang des kurz vor der Aufführung gestorbenen Dresdener Komponisten. Eine ungewöhnlich große Anzahl von Solisten, meist unserer Hofkapelle angehörig, gaben mit gediegen ausgeführten Instrumentalkonzerten den Loh-Programmen feine Würze. Als hochinteressante Gabe bot Georg Wörl Tartini's einziges Violoncell-Konzert in D-dur in unübertrefflich edler Wiedergabe.

Marie Boltz

**WIESBADEN:** Die Achte Symphonie von Gustav Mahler gelangte am 28. September unter großem Zudrang des Publikums und enthusiastischem Beifall zu Gehör. Musikdirektor Schuricht erwies sich von Neuem als ein Dirigent von hervorragender Begabung: er hielt das Ganze — über 600 Mitwirkende — in straffer Hand, und seine warme Begeisterung teilte sich unmittelbar allen Ausführenden mit. Die Hymne „Veni Creator“ brauste wie in einem Feuerstrom daher und imponierte durch den gewaltigen polyphonen Aufbau, während die „Faust“-Szene durch ihre phantasievolle Ausmalung lebhaft zu Gemüte sprach. Gertrude Foerstel sang die Sopranpartie mit vollendeter Kunst. Die Kurkapelle erfreute durch Feinheit der Tongebung. Der Gesamteindruck war von entschiedener Kraft und Größe.

Otto Dorn

## ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

**A**uch den Bilderteil dieses Heftes widmen wir ganz dem Andenken Verdi's. Wir beginnen mit einigen Porträts. Das erste Bild zeigt den greisen Meister in ganzer Figur. Das erste der drei folgenden auf einem Blatte vereinten Porträts stellt nach einer Lithographie von G. Rigo, Lebrecht & Cie. den zweiunddreißigjährigen Komponisten von „Giovanna d'Arco“ und von „Alzira“ dar; es ist ebenso wie der daneben stehende Stich von Ch. Geoffroy aus dem Jahre 1853 nicht oft im Handel zu finden. Die darunter befindliche Photographie dürfte etwa 1872 zu datieren, also kurz nach der „Aida“-Premiere entstanden sein. Die beiden Abbildungen der Überführung der sterblichen Überreste Verdi's und seiner zweiten Gattin nach der endgültigen Ruhestätte in der Casa di riposo per musicisti am 27. Februar 1901 lassen die große Teilnahme der Stadt Mailand für den vielgeliebten Meister deutlich zutage treten. Auf mehrfachen Wunsch lassen wir den im vorigen Hefte veröffentlichten Karikaturen vier weitere, ebenfalls von Melchiorre Delfico folgen. Die beiden ersten zeigen Verdi im Privatleben, bei der Begrüßung eines Freundes und beim morgendlichen Rundblick vom Balkon eines Hotels, die beiden anderen bei den Proben zu einer Oper. Das obere Bild dürfte eine Klavierprobe von „Simon Boccanegra“ darstellen; auf der unteren, das eine Orchesterprobe zeigt, sehen wir den Meister eifrig bemüht, dem Sänger seine Absichten betreffs der Darstellung klarzumachen. Die aus dem Jahre 1838 stammende Handschrift der Romanze möge das äußere Bild des Meisters abrunden helfen, dem die einst berühmte Sängerin Giuseppina Strepponi eine treue Lebensgefährtin wurde.

Wir lassen jetzt einige Persönlichkeiten folgen, die in engem Zusammenhang mit dem Schaffen des Meisters stehen. Alessandro Manzoni, der Dichter des bekannten Romans „I promessi sposi“, wurde von Verdi, der auf seinen Tod das „Requiem“ schrieb, stark verehrt. Antonio Ghislanzoni lieferte den Text der „Aida“, Arrigo Boito den von „Othello“ und „Falstaff“; außerdem haben beide auch die Umarbeitung einiger älterer Opern vorgenommen. Den Schluß bilden die Theater von San Carlo in Neapel und die Scala in Mailand; beide, ganz besonders die letztgenannte, haben die Uraufführungen einer großen Reihe Verdischer Werke gesehen.

Alle Rechte vorbehalten. Verantwortlicher Schriftleiter:

Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W. 57, Bülowstr. 107

Digitized by Google

Original from  
UNIVERSITY OF MICHIGAN





**VERDI (1845)**

Lithographie von J. Rigo Lebrecht & Cie.



**VERDI (1853)**

Stich von Ch. Geoffroy



**VERDI (1873)**

Photographie von Pilotti & Toysel in Mailand

UoM





VERDIS LEICHENBEGÄNGNIS IN MAILAND  
AM 27. FEBRUAR 1901

Ucr M





VERDI-KARIKATUREN  
von Melchiorre Delfico

UoP M





VERDI-KARIKATUREN  
von Melchiorre Delfico

UoM



*Romanza prima*

*Ande sostenuto*

Canto

Piano-Forte

Don't uccellare all' ur : : ha che cenar : mio ra

ver : va questa pio : to : fa ter : va è sa : ra : al no : do

VERDIS HANDSCHRIFT AUS DEM JAHRE 1838



1000



VERDIS ZWEITE GATTIN  
Giuseppina geb. Strepponi



U of M



L. Ricci, Mailand, phot.

ARRIGO BOITO



ALESSANDRO MANZONI



ANTONIO GHISLANZONI



XIII

2

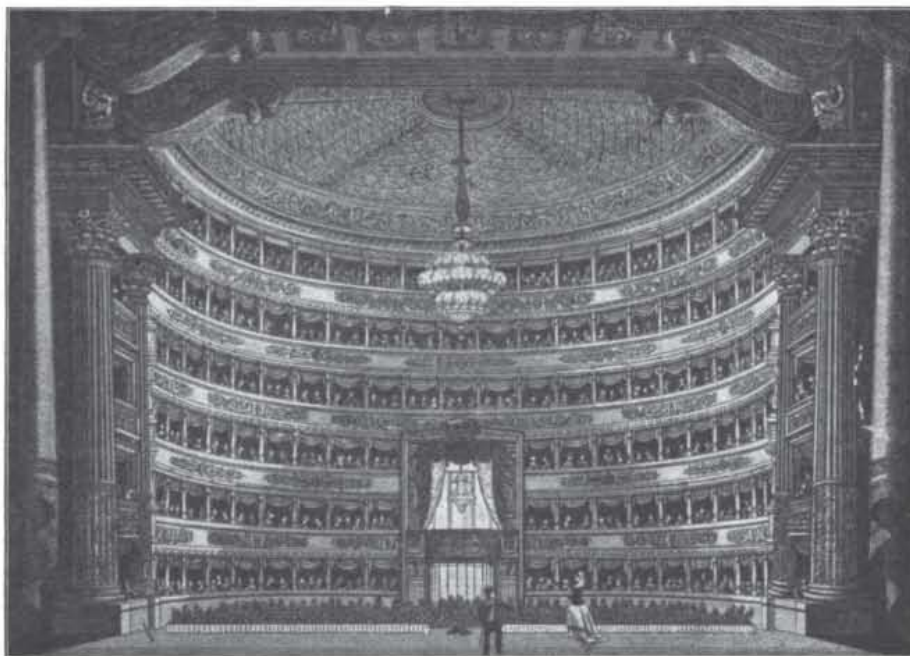
Digitized by Google

Original from  
UNIVERSITY OF MICHIGAN





THEATER SAN CARLO IN NEAPEL



INNERES DES SCALA-THEATERS IN MAILAND



UoN



# DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT  
BILDERN UND NOTEN  
HERAUSGEGEBEN VON  
KAPELLMEISTER  
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 3 · ERSTES NOVEMBER-HEFT  
13. JAHRGANG 1913/1914

VERLEGT BEI  
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

**Cherubini ist mir unter allen lebenden Opernkomponisten der  
achtungswerteste.**

**Beethoven**

**Ein Anflug von Schwermut ist allen Arbeiten Cherubini's be-  
gemischt, und seine humorreichsten und heitersten Melodien  
werden immer etwas Rührendes in ihrem Innern tragen.**

**Weber**

## **INHALT DES 1. NOVEMBER-HEFTES**

**RICHARD HOHENEMSER:** Cherubini's „Wasserträger“

**MAX UNGER:** Briefe Beethovens an Carl Bernard, E. T. A.  
Hoffmann, S. A. Steiner & Co. und Anton Schindler. Ver-  
besserte Abdrucke

**WILLY VON MOELLENDORFF:** Aus Frosch- und Vogel-  
perspektive. Gedanken eines Schaffenden. III.

**JOSEF SCHINK:** Die neue Orgel in der Jahrhunderthalle zu  
Breslau

**HERMANN WETZEL:** Der Kongreß für Ästhetik und allgemeine  
Kunstwissenschaften zu Berlin

**JOSÉ VIANNA DA MOTTA:** Taschenpartituren Verdi'scher  
Werke

**REVUE DER REVUEEN:** Aus deutschen Musikzeitschriften

**BESPRECHUNGEN** (Bücher und Musikalien) Referenten:

Arnold Schering, Hjalmar Arlberg, Wilhelm Altmann, Richard  
H. Stein, Walter Dahms, Albert Leitzmann, Ernst Schnorr  
von Carolsfeld, F. A. Geißler, Martin Frey, Max Burkhardt,  
Emil Thilo

**KRITIK** (Oper und Konzert): Berlin, Braunschweig, Bremen,  
Dresden, Frankfurt a. M., Graz, Halle a. S., Hamburg, Hannover,  
Karlsruhe, Köln, London, Luzern, Mainz, Moskau, München,  
Nürnberg, Riga, St. Petersburg, Zürich

**ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN**

**KUNSTBEILAGEN:** Giuseppe Verdi, Lithographie von Jocosi;  
Die Orgel der Jahrhunderthalle in Breslau; Vier Blatt aus  
dem Zyklus „Zwölf Phantasien zu Mozarts ‚Zauberflöte‘“ von  
Friedrich W. Seyer

**NACHRICHTEN:** Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte,  
Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

**ANZEIGEN**

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.  
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.  
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.  
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Viertel-  
jahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammel-  
kasten für die Kunstbeilagen des ganzen  
Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch  
jede Buch- und Musikalienhandlung, für  
kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug  
durch die Post

Generalvertretung für Frankreich,  
Belgien und England: Albert Gutmann,  
Paris, 106 Boulevard Saint-Germain

Alleinige buchhändlerische Vertretung für  
England und Kolonien:  
Breitkopf & Härtel, London,  
54 Great Marlborough Street

für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York

für Frankreich: Costallat & Co., Paris

---

## CHERUBINI'S „WASSERTRÄGER“

VON DR. RICHARD HOHENEMSER IN BERLIN<sup>1)</sup>

---

**A**m 16. Januar 1800 ging zu Paris im Théâtre Feydeau „Les deux journées“, bei uns als „Wasserträger“ bekannt, in Szene. Das bedeutete für Cherubini den größten äußeren Erfolg, der ihm beschieden war. Schon vor dem ersten Finale war das Publikum in voller Begeisterung, und nach Beendigung der Oper brachten die angesehensten Pariser Komponisten, Grétry, Gossec, Méhul, Lesueur und Martini, dem Meister ihre Glückwünsche dar. Wie still war dagegen „Medea“ aufgenommen worden! Aber mit dem „Wasserträger“ hatte Cherubini eben eines jener seltenen Werke geschaffen, die sofort zünden können und doch höchsten künstlerischen Wert besitzen. So verhält es sich ja auch mit dem „Freischütz“, und wie dieser und die „Zauberflöte“ ist der „Wasserträger“ eine Volksooper im schönsten Sinne des Wortes, indem er sich gleichzeitig an hoch und niedrig, an den durchgebildeten Musiker und den musikalischen Laien wendet und alle vollauf befriedigt. Für diesen Grundcharakter des Werkes ist der Text wesentlich mitbestimmend. Bouilly, der Verfasser desselben, tat einen glücklichen Griff, indem er einen biedereren, von tatkräftigster Menschenliebe beseelten Mann aus dem Volke, den savoyardischen Wasserträger Micheli, in den Mittelpunkt der Handlung stellte. Freilich wird die Moral etwas dick aufgetragen, und nicht nur Micheli, sondern auch die beiden anderen Hauptpersonen, Graf Armand und seine Gemahlin Constance, triefen, wie man zu sagen pflegt, von Tugend. Aber was im gesprochenen Drama geschmacklos wäre, macht die Musik, d. h. eine wirklich gute Musik nicht nur erträglich, sondern sogar ergreifend, indem sie uns unmittelbar überzeugt, daß die an sich geschmacklosen Worte auf einem echten und tiefen Gefühlsgrunde ruhen. Genau die gleiche Erscheinung beobachten wir auch in der „Zauberflöte“. Den Stoff bot dem Textdichter eine Begebenheit, die sich während der Schreckensherrschaft gleichsam unter seinen Augen zugetragen hatte. Er selbst erzählt darüber in seinen „Récapitulations“:

„Le trait de devouement admirable d'un porteur d'eau, envers un magistrat de mes parents, qui fut sauvé sous la terreur comme par miracle, m'inspira l'idée de donner au peuple une leçon d'humanité. Je composais donc, en très peu de temps, ma pièce intitulée: Les deux journées, que je confiais avec empressement à Cherubini.“<sup>2)</sup>

Zwar verlegte er die Handlung ins Jahr 1647; aber die Beziehungen

---

<sup>1)</sup> Mit Genehmigung des Verlages Breitkopf & Härtel in Leipzig der demnächst erscheinenden Cherubini-Biographie von Richard Hohenemser entnommen. Red.

<sup>2)</sup> Bouilly, „Mes récapitulations“, 3 Bde., Paris 1836—1837, 2. Bd., S. 169. Am Tage nach der Aufführung brachten die Wasserträger von Paris dem Dichter eine Ovation dar und lieferten ihm von nun an das Wasser unentgeltlich.

auf die Zustände während der Revolutionszeit blieben klar kenntlich. Wir haben es mit einer jener Rettungsgeschichten zu tun, wie sie in dieser Periode als Opernstoffe beliebt waren: Armand und Constance werden nicht weniger als viermal aus unmittelbar drohender Gefahr befreit, davon dreimal vor unseren Augen. In diesem Wechsel zwischen Furcht, erlösendem Aufatmen und Zweifel, ob die Errettung eine endgültige sein werde, liegt das Spannende und in der schließlichen Beseitigung aller Gefahr durch die unermüdliche Tatkraft Michelis das tief Befriedigende dieses Textes, der den Beifall Goethes fand und den Beethoven für das beste Libretto neben dem zur „Vestalin“ erklärte.<sup>1)</sup> Der Inhalt ist kurz folgender:

Der Kardinal Mazarin läßt die ihm mißliebigen Mitglieder des sogenannten Parlamentes (bekanntlich war es ein Gerichtshof), weil sie die Rechte des Volkes verteidigt haben, durch seine italienischen Soldaten verfolgen. Auf den Kopf Armands, des Parlamentspräsidenten, sind 6000 Dukaten Belohnung ausgesetzt. Als er und seine Gemahlin von einem Volkshaufen und Soldaten bedrängt werden, kommt gerade Micheli vorüber und rettet sie, ohne sie zu kennen, glücklich in sein Haus. Auch weiß er sie durch List den Blicken des Hauptmanns und der Soldaten zu verbergen, welche kurz darauf seine Wohnung durchsuchen. Erst jetzt stellt es sich heraus, daß Armand vor zehn Jahren dem Sohne Michelis, Antonio, als dieser, ein mit seinem Marmeltier umherwandernder Savoyardenknabe, halberfroren und -verhungert in den Straßen Berns lag, das Leben gerettet hat. Es handelt sich nun darum, den Grafen und auch seine Gemahlin, die sich in der Gefahr um keinen Preis von ihm trennen will, aus Paris, dessen Tore scharf bewacht sind, zu flüchten. Antonio will am nächsten Tage in dem Dorfe Gonesse mit der Tochter eines reichen Pächters, in dessen Dienst er steht, Hochzeit feiern und ist in die Stadt gekommen, um seine Schwester Marcelline abzuholen. Diese muß nun in Paris zurückbleiben, damit Constance, welche schon seit Tagen als Savoyardin gekleidet ist, ihren Paß benutzen kann. Am folgenden Morgen gelingt es ihr und Antonio, nicht ohne Schwierigkeiten, die Torwachen zu täuschen und glücklich aus der Stadt zu entkommen. Gleichzeitig läßt Micheli Armand, den er in seinem Wasserfaß verborgen bis ans Tor gebracht hat, in einem unbewachten Augenblick entschlüpfen, indem er die Soldaten auf eine falsche Fährte weist. Die Gatten und Antonio erreichen glücklich Gonesse. Hier jedoch treffen sie abermals auf Soldaten. Armand, in einem hohlen Baum versteckt, sieht, wie sich zwei von ihnen seiner Gemahlin bemächtigen wollen, stürzt hervor, befreit sie, muß sich aber nun dem herzugeeilten Hauptmann zu erkennen geben. Dieser will ihn, wenn auch innerlich widerstrebend, seiner Pflicht gemäß dem Kardinal

<sup>1)</sup> Vgl. W. A. Thayer, „L. van Beethoven“, 4. Bd., 1907, S. 465.

überliefern, da kommt Micheli mit einem Schreiben der Königin, das Armand in Freiheit setzt. 20000 Pariser hatten unter Führung des Wasserträgers die Befreiung des Parlamentspräsidenten verlangt, und die Königin hatte einer gleichfalls von Micheli geführten Deputation Gehör gegeben. Nun ist alle Gefahr überstanden. Aber der Wasserträger weist Armands Anerbieten, für seinen alten Vater sorgen zu wollen, zurück. Er tut das Gute rein um des Guten willen.

Es ist nicht zu leugnen, daß bei den verschiedenen Errettungen der glückliche Zufall eine wesentliche Rolle spielt. Aber mag das auch ans Unwahrscheinliche grenzen, so liegt darin doch, wie immer in der dichterischen Verwertung des glücklichen Zufalls, ein tiefer Sinn: Auch beim besten und energischsten Willen hängen unsere Erfolge von Glücksumständen ab. Niemand vollbringt eine Tat ohne Mitwirkung von Faktoren, über die er keine Macht besitzt, und so erweckt das Gelingen edler Taten immer wieder das Gefühl vom Walten einer Vorsehung.

Musikalisch wird das volkstümliche Element der Oper gleich mit den beiden ersten Nummern festgestellt. Die von Antonio bei seiner Hochzeit vorzutragende Romanze, die er jetzt, am Abend zuvor, seiner Schwester und seinem Großvater Daniel vorsingt, und die im Dialog als ein altes Lied bezeichnet wird, das alle gut kennen, erzählt, wie ein Franzose einem Savoyardenknaben das Leben rettete, und wie ihn dieser dafür später aus Kriegsgefangenschaft befreite. Aus dem Dialog erfahren wir von dem Erlebnis Antonios, das mit der ersten Begebenheit der Romanze übereinstimmt. Die Strophe (es sind deren drei) besteht aus einem g-moll und einem G-dur Teil, in dessen Schluß Marcelline und Daniel einfallen. Die Anfangsmelodie des g-moll Teils liegt in dem stimmungsvollen Vorspiel in Soloflöte, Klarinette und Fagott (an Bläsern kommen in der Romanze außerdem nur noch Hörner vor) und wird, wo sie der Gesang aufgreift, zunächst nur von den Streichern begleitet. Sie beginnt:

*Andantino con moto*



Der erste Abschnitt schließt in B-dur. Ein Zwischenspiel bringt abwechselnd in den beiden Violinen die Figur:



die während des folgenden Gesanges noch eine Zeitlang festgehalten wird. Nach Abschluß auf der Dominante beginnt der Durteil:



Die Volkstümlichkeit des ganzen Stückes ist unverkennbar; doch scheint es mir mehr an französische als an savoyardische Volksweisen anzuklingen.

Für die Arie Michelis „Guide mes pas, oh providence“, einen Monolog, in dem er sich entschließt, das Rettungswerk zu Ende zu führen, koste es, was es auch wolle, läßt sich die Anlehnung an ein Volkslied nachweisen. Der Gesang beginnt:

*Allegro*



Damit vergleiche man den Anfang eines Liedes, „Rossignolet du vert bocage“, das Tiersot aus den „Hautes Alpes“, also aus einem Savoyen benachbarten Gebiet mitteilt:<sup>1)</sup>



Nur diesen Anfang kann Cherubini verwertet haben; denn mit dem zweiten Teil des Liedes:



hat die Arie nichts mehr zu tun. Falls ihm die Melodie in obiger Fassung vorlag, so zeigt sich die Hand des Künstlers vor allem darin, daß er die erste Periode harmonisch nicht auf der Tonika, sondern auf der zweiten Stufe schließen ließ und nun auch die zweite Periode nicht auf der Tonika begann. Dadurch wird die Phrase wesentlich mannigfaltiger und ausdrucksvoller. Die beiden ersten Strophen der Arie sind gleichlautend. An Bläsern verwenden sie nur Oboen, Hörner und Fagotte. Oboe und Cello treten vorübergehend auch solistisch hervor. In der dritten Strophe „Que résoudre?“, der einige gesprochene Worte vorangestellt sind und deren Text den rein lyrischen Ton nicht zuließ, kommen noch Flöten und Klarinetten hinzu, und die Melodie wird zunächst der Hauptsache nach den Bläsern übertragen, während der Gesang mehr eingewebt wird und die Violinen im wesentlichen ihre früheren Figuren beibehalten. Der Refrain ist dann wieder wie in den anderen Strophen.

<sup>1)</sup> Tiersot, Chansons populaires des Alpes françaises, Grenoble 1903, S. 317. Ich gebe die Melodie in Es-dur statt in G-dur.

Schon aus diesen Angaben erhellt, daß die Romanze und die Arie trotz aller Schlichtheit und Gemeinverständlichkeit keineswegs ohne die Mittel der höheren Kunst gearbeitet sind. Auch zeichnen sie sich durch große harmonische Feinheit, namentlich durch bescheidene Verwendung der Chromatik aus. Sie sind die einzigen liedhaften Stücke der Oper. Aber ihre erinnerungsmotivische Verwertung macht sie gleichsam zu Orientierungstafeln, die immer wieder auf die Triebfedern der Handlung und auf das Milieu, aus dem diese hervorwächst, hinweisen und damit das volkstümliche Element des Werkes immer wieder hervorheben. Nachdem im Finale des ersten Aktes Marcelline das Ansinnen ihres Vaters, der Hochzeit ihres Bruders fernzubleiben, schmollend zurückgewiesen hat, singt Antonio: „Pour te consoler dis-toi: J'aide mon frère à secourir son bienfaiteur.“ Bald nach Beginn dieses Gesanges erklingt im Orchester der erste Abschnitt der Romanze, aber gekürzt und mit etwas geändertem Schluß. Die Stelle wird später zu ähnlich beschwichtigenden Worten Michelis wiederholt. Als im zweiten Akt der Wasserträger ans Stadttor kommt und Antonio und Constance von den Wachen bedrängt findet, wechselt er mit ersterem einige gesprochene Worte. Während der Pausen vernehmen wir die Anfangsmelodie seiner Arie. Er spricht sich gleichsam innerlich Mut zu; denn in diesem Augenblick, in dem Constance in Gefahr schwebt, in der Stadt zurückgehalten zu werden, und in dem er Armand verborgen mit sich führt, gilt es allen Mut und alle Klugheit zusammenzunehmen. Unmittelbar nachdem ihm die Rettung der Gatten gelungen ist, bringt zu seinem Gesang das Orchester den Durteil der Romanze. Der Segen, den das Lied für den Wohltäter des Savoyardenknaben herabwünschte, hat sich, wenigstens für den Augenblick, erfüllt. Dann aber, während sich die Soldaten anschicken, Micheli zu folgen, der sie angeblich auf die rechte Spur führen will, wird die Sorge um das weitere Schicksal des Paares wieder in ihm lebendig, und so ertönt zu seinem Gebet, das mit dem marschartigen Soldatenchor abwechselt, der Schluß des ersten Teiles der Romanze, und zwar in der früheren Veränderung, also eine Stelle, in der im Text des Liedes selbst die Lösung noch nicht eingetreten ist. Endlich kehrt der Durteil der Romanze als Schlußgesang der Oper, aber mit Veränderungen, noch einmal wieder.

Es war zweifellos das volkstümliche Element, das sich zudem im Charakter Michelis auf die natürlichste Weise mit heiterem Humor verbindet, welches Weber veranlaßte, zu sagen, der „Wasserträger“ sei „andere Gefühlsart erheischend“ als die vorangegangenen großen Werke. Auch in Paris fiel gleich bei den ersten Aufführungen ein Unterschied gegen Cherubini's frühere Werke auf. Im „Année théâtrale“ heißt es:

„La partie vocale est plus soignée et plus chantante que dans ses autres ouvrages, et cependant l'entente de la scène y est parfaite.“

Ganz anderer Meinung ist dagegen Reichardt, der das Werk bei seinem Aufenthalt in Paris, 1802—1803, kennen lernte. Er berichtet, das Duett zwischen Armand und Constance im ersten Akt sei von Anfang an gestrichen worden, und fährt dann fort: „Darüber ist denn nun wirklich in dem ganzen Stück eigentlich nichts ganz Gesungenes; denn die übrigen Gesänge sind aus der Cannevas [sic], auf welchem die Instrumentalpartie brodiert worden ist.“<sup>1)</sup> Als das Hervorleuchtendste und Kunstvollste, als die Stickerei selbst erscheint ihm also nicht der Gesang, sondern die Instrumentalbegleitung, während jener mehr nur den Untergrund bilde. Das aber könnte man mit gewissem Recht auch von den früheren Werken behaupten. In dem Duett, das Reichardt ausnimmt, tritt in der Tat der Gesang besonders selbständig hervor. Constance, die in ihren Gemahl dringt, ihm folgen und alle Gefahren mit ihm teilen zu dürfen, beginnt mit einem großen, sehr schönen Rezitativ, und auch in der sich anschließenden Kantilene fällt ihr die Hauptaufgabe zu. Im Schlußteil, den beide zusammen singen, haben allerdings die Violinen 24 Takte hindurch mit nur einmaliger Unterbrechung von zwei Takten die gleiche Figur auszuführen. Aber sie wird nicht zum Motiv, sondern dient mehr zur bloßen Begleitung, so daß der Gesang auch hier vorherrschend bleibt. Es könnte Verwunderung erregen, daß Reichardt nicht auch die Romanze und Michelis Arie zu dem „ganz Gesungenen“ rechnet. Aber es mag ihm aufgefallen sein, daß in diesen Stücken im Verhältnis zu ihrem liedhaften Grundcharakter das Orchester doch sehr stark beteiligt ist. In den übrigen ausschließlich aus Ensembles und Chören bestehenden Gesängen, liegt die Sache so, daß die Singstimmen zwar nicht so unselbständig geführt sind wie gelegentlich in den früheren Opern, daß sie aber auch größtenteils nicht die Oberherrschaft haben, sondern dem Orchester gleichberechtigt gegenüberstehen und erst zusammen mit diesem ein befriedigendes Ganzes bilden. So erklären sich die widersprechenden Urteile.

Die mehrstimmigen Gesänge sind nicht nur durch höchste musikalisch-dramatische Lebendigkeit im ganzen, sondern auch durch eine Menge geistvoller Einzelzüge ausgezeichnet. Am einfachsten ist der ländliche Hochzeitschor gehalten, der den dritten Akt eröffnet. Aber Cherubini behandelt ihn keineswegs als Nebensache, sondern mit liebevoller Ausführlichkeit. Einer seiner Hauptgedanken:



wird schon im Mittelsatz der pastoralen, sehr eigenartigen Instrumentaleinleitung des Aktes angedeutet. Diese Einleitung, in der Horn und

<sup>1)</sup> Reichardt, Vertraute Briefe aus Frankreich, 1803—1804, S. 330.



Flöte solistisch verwertet sind, verklingt *pianissimo* in A-dur und ist durch einen kurzen Dialog vom Chor getrennt, der gleichfalls in A-dur steht, aber sein eigenes Vorspiel hat. Nachdem er zu Ende ist, singt Angelina, die Braut, die sich das Ausbleiben ihres Bräutigams nicht erklären kann, in zarten innigen Tönen: „Antonio ne revient pas“. Nur die Holzbläser begleiten, und das Fagott bewegt sich chromatisch. Noch wirkungsvoller wird dieser kurze, echt mädchenhafte Seufzer bei seiner Wiederkehr: Nachdem nämlich der Chor wiederholt ist, hört man den Marsch der heranahenden Soldaten. Der Chor der Landleute fällt ein und geht dem Trupp entgegen. Zuletzt modulieren die Streicher von F-dur über *fis-moll* nach A-dur, und nun singt Angelina, welche zurückgeblieben ist, um das Haus abzuschließen, abermals ihr „Antonio ne revient pas“ genau wie vorher. Dann folgt sie den anderen nach. Das Nachspiel aber, während dessen man Armand, Constance und Antonio einen Felsen herabsteigen sieht, hält die sehnsüchtige Stimmung fest. Die Sehnsucht lebt ja auch im Herzen Antonios, und so ist zwischen ihm und Angelina, obgleich diese nur an den beiden erwähnten Stellen selbständig hervortritt und obgleich es zu keiner Liebesszene kommt, die innere Verbindung und Übereinstimmung hergestellt.

Zu den einfacheren Nummern gehört auch das Terzett zwischen Armand, Constance und Micheli im ersten Akt. Es hat die Form der *da capo*-Arie mit dem zweiten Teil in der parallelen Molltonart. In diesem erfährt, wie so häufig bei Cherubini, die vorherrschende Begleitungsfigur eine Art Durchführung. In dem ganzen Stück ist Micheli zu den Gatten in Gegensatz gestellt. Während ihm diese, welche soeben sein Haus betreten haben, in lebhaften Worten und Tönen ihren Dank für die Rettung aussprechen, wirft er zunächst nur ganz trocken dazwischen:



Dann singt er meist mit dem Instrumentalpaar. Im Mittelsatz beteiligt er sich in harmloser Selbstgefälligkeit an der Rekapitulation der Ereignisse und seiner Tat. Dabei beginnt er wieder mit seinem ersten Motiv. Sein Lachen über die gelungene List (er hat den Grafen, indem er ihm seinen eigenen Hut überwarf und ihn den Karren mit dem Faß schieben ließ, den Blicken seiner Verfolger entzogen) fällt auf einen Tonleitergang.

Von diesem Terzett, dem darauf folgenden, bereits erwähnten Duett und dem Finale des ersten Aktes sagt Ambros, es seien darin „lange Stellen von echt Mozartscher Diktion“. <sup>1)</sup> Dabei denkt er wohl weniger an

<sup>1)</sup> Ambros, „Bunte Blätter“, Neue Folge, 1874, S. 19.

melodische Anklänge, die im Terzett vielleicht nicht ganz fehlen, als vielmehr an den ununterbrochenen, lebensvollen Strom der Musik. Das Finale bringt zunächst die Erkennung zwischen Antonio und seinem Wohltäter Armand. Sie vollzieht sich im Einzelgesang unter figurierter Begleitung. Dann aber geben alle ihrer Freude und ihrer wechselseitigen Dankbarkeit gemeinsamen Ausdruck. Aus diesem Tutti hebt sich mit besonders ergreifender Wirkung der Einsatz Constances heraus:

*Allegro*

Fl. Oboe

Constanze usw.

Corni

Im zweiten Teil des Finale „C'est donc vous qui dans ce lit“ wird die für Antonio, der gerade während der Haussuchung von einem Gange zurückgekehrt war, unbegreifliche Situation näher aufgeklärt, und zwar unter Begleitung einer von der Viola imitierten Violinfigur:

*Allegretto*

die in Dur und Moll auftritt und durch verschiedene Tonarten geführt wird. Zuletzt übergibt Micheli Constance den für Marcelline ausgestellten Paß, und so kommt es zum Streit zwischen Tochter und Vater, der sich in einem Allegro mit synkopierter, reich bewegter Begleitung abwickelt. Auf dem Höhepunkt tritt eine Generalpause ein, und dann leitet die Soloklarinette, der sich später Fagotte und Streicher zugesellen, in den beschwichtigenden Gesang Antonios über, von dem wir bereits gehört haben. Derartige Übergänge, insbesondere für Klarinette, die geeignet sind, durch ihre schwebenden Rhythmen unsere Erwartung zu spannen, uns zugleich aber durch die Besonderheit der Klangfarbe des Instrumentes und durch den Kontrast zum Vorangegangenen auf die Vorgänge vorzubereiten, die sich soeben im Innern der handelnden Personen vollziehen und bald zum Ausdruck gelangen werden, hat später namentlich Weber mit Vorliebe verwendet. Wir begreifen daher die Empörung, die ihn überkam, als er bei einer Münchener Aufführung des „Wasserträger“, 1811, die

Klarinette durch andere Instrumente verstärkt fand.<sup>1)</sup> Dem Zuspruch des Bruders und des Vaters gibt Marcelline endlich nach. Aber die Begleitung zu ihren Antworten beweist, daß sich ihre Erregung nur allmählich legt. Erfreut über ihre Bereitwilligkeit, zu dem Rettungswerk beizutragen, stimmen alle nochmals den Schlußgesang des ersten Teils des Finale an. Dieses nähert sich also, bei Cherubini eine Ausnahme, der Rondoform.

Dem zweiten Akt geht eine Instrumentaleinleitung voraus, die aber mit den Bühnenvorgängen in engster Verbindung steht. Das volle Orchester, durch Posaunen verstärkt, setzt mit dem D-dur Dreiklang ein. Nach einem durch allmähliches Abtreten der Instrumente bewirkten Decrescendo ertönen feierliche Klänge:



Sodann schlägt es auf der Bühne 6 Uhr. Nachdem das bisherige wiederholt ist, hört man einen Trommelwirbel. An diesen schließt sich, indem das Tempo von „Sostenuto“ in „Andantino“ übergeht, eine große Steigerung mit allmählichem Eintritt der Instrumente über A als Orgelpunkt. Offenbar während dieser Takte soll sich der Vorhang heben, und man erblickt das Stadttor und daneben das Wachhaus. Der Chor der Soldaten setzt ein: „Point de pitié“ usw. und geht bald in ein Allegro „Observons, combattons, arrêtons, c'est l'ordonnance“ über. Der ganze Satz, in dessen Begleitung Posaunen und Pauken mitwirken, bringt mit seinen Imitationen und Sequenzen mehr finstere Entschlossenheit als soldatische Frische zum Ausdruck. Diese Stimmung verstärkt sich noch im Mittelteil, in dem der Leutnant die Führung des Gesanges übernimmt. Zu seinen Worten „Méritons la bienveillance du célèbre Mazarin“, während denen der Chor schweigt, wird die vorhin angeführte Wendung verarbeitet. Merkwürdigerweise findet sie sich auch in Cherubini's großem achtstimmigen Credo. Die vier ersten Takte bilden dort den Anfang des Crucifixus, nur daß die Melodie durch allmählichen Stimmeneintritt entsteht; die vier letzten Takte folgen etwas später auf „passus“. Dieses Credo wurde bereits 1778 oder 1779 begonnen, aber erst 1806 vollendet. Es läßt sich also nicht bestimmen, für welches Werk die Wendung ursprünglich erfunden wurde. Was im „Wasserträger“ diese auf den ersten Blick befremdliche, feierlich gebundene Musik bedeutet, ist klar ersichtlich: Die italienischen Soldaten und Offiziere fühlen sich als Diener des Kardinals und somit

<sup>1)</sup> C. M. von Weber, Ein Lebensbild von M. M. von Weber, 3. Band, Brief aus München, 1811, S. 36f.

der Kirche. Es ist bewunderungswürdig, wie scharf Cherubini den Gegensatz zwischen ihnen und den übrigen handelnden Personen, die selbst ihre religiösen Gefühle niemals in jener streng gebundenen Weise äußern, musikalisch dargestellt hat. Wenn übrigens der Leutnant und die Soldaten, wie sich das später deutlich zeigt, hoffen, den auf Armand ausgesetzten Preis zu gewinnen, so braucht das, wie aus geschichtlichen Beispielen hinlänglich bekannt, zu ihrer Überzeugung, der Kirche zu dienen, nicht im Widerspruch zu stehen. Der Übergang zur Wiederholung des Hauptsatzes wird mit der Steigerung und dem Orgelpunkt gebildet, an der sich aber diesmal der Gesang beteiligt. Der Hauptsatz selbst ist durch Triolenfiguren in der Begleitung bereichert.

Das folgende Gesangsstück, ein Terzett mit Chor, in dem der Leutnant Constance, da ihm ihr Paß nicht zu stimmen scheint, auf die Wache bringen lassen will, während Antonio Miene macht, zu ihrer Verteidigung Gewalt anzuwenden, wird durch ein melodramatisch behandeltes Gespräch eingeleitet. Zuerst ertönt die Musik nur in den Pausen desselben, dann aber, in einem Tremolo, auch während der Worte. Eine mehrmals verwendete Figur dient auch als Überleitung zu dem leidenschaftlich bewegten Terzett. In dessen Hauptteil, g-moll, der nach einem steigenden Mittelsatz, B-dur, verändert wiederkehrt, wird der Leutnant durch Sechszehntelfiguren der Begleitung und durch das Motiv:



den beiden anderen entgegengestellt, die in ihrer Ausdrucksweise so ziemlich übereinstimmen, nur daß Antonio zuweilen noch erregter singt als Constance. Das Ganze schließt auf dem Dominantseptimenakkord von B-dur. Darauf folgt Dialog, und zu einer Auflösung des Akkordes kommt es überhaupt nicht; denn die nächste Musik (sie ertönt, wie bereits erwähnt, in den Pausen des Gesprächs zwischen Antonio und Micheli) steht in Es-dur. Auch sie schließt, indem die Arienmelodie einen kleinen Anhang erhält, mit einem Dominantseptimenakkord, und zwar mit demjenigen von c-moll, der wieder keine Auflösung erfährt. Cherubini verwendet in diesen beiden Fällen, um den Hörer in der Spannung festzuhalten, ein analoges Mittel wie Méhul im „Ariodant“, wo die Übergänge vom Gesang zum gesprochenen Dialog scheinbar zum Rezitativ überleiten und daher keinen musikalisch befriedigenden Abschluß ergeben.

Das Finale beginnt mit dem H-dur Dreiklang, geht aber sogleich in ein marschartiges Stück in E-dur über. Während desselben besprechen der Leutnant, der schon vorher hinzugekommene Hauptmann und Micheli dessen vorgeblichen Plan, Armands habhaft zu werden. Dazwischen betet

Micheli heimlich für das glückliche Gelingen seines Rettungswerkes. Obgleich dazu der Marsch fortgesetzt wird, hebt sich sein Gesang von dem der Offiziere deutlich ab. Nachdem diese in das Wachhaus gegangen sind, um Soldaten auszuwählen, folgt mit Sechszehntelläufen in den Violinen ein Zwischenspiel, an dem sich alle Instrumente außer Flöte und zuletzt auch die Posaunen beteiligen. Micheli singt unter Streicherbegleitung einige wenige Worte und leitet damit nach C-dur über. Hierauf öffnet er das Faß und läßt Armand entschlüpfen und durch das Tor entfliehen. Dies alles geschieht während eines neuen Zwischenspiels, das in tiefer Lage (Cello und zweite Violine beginnen; dazu tritt Fagott und endlich Viola) annähernd auf den punktierten Rhythmus des Marsches zurückgreift, bis im siebenten Takt die erste Violine mit der Figur:



einsetzt, die sie unter Hinzutritt des Kontrabasses und der Bläser zu Sechszehntelläufen steigert. Die Spannung und Erregtheit dieser Musik findet ihre Lösung und Beruhigung in dem Durteil der Romanze, der, wie wir bereits wissen, zum Gesang Michelis ertönt. In seiner Freude über die glücklich gelungene List kann er sich des Lachens nicht erwehren. Dazu hat die Violine die Figur:



Jetzt kehren die Offiziere mit Soldaten zurück. Unter Triolenbegleitung beginnt der Chor auf der Dominante von E-dur. Am Schluß dieser Einleitung singt Micheli zum erstenmal das Gebet, von dem wir gleichfalls bereits gehört haben. So oft er es später noch einstreut, weist es jedesmal die gleiche Instrumentierung auf: Flöte, Fagott, erste Violine, Viola und Cello. Der Hauptsatz des Chores ist wieder ein Marsch, dessen Melodie folgendermaßen beginnt:



Schon hieraus ist zu erkennen, daß jetzt die soldatische Frische die Oberhand gewonnen hat. Während alle abziehen, klingt der Marsch in einem langen Nachspiel aus.

Wir haben noch die Schlußszenen der Oper zu betrachten. Da Antonio bei der Ankunft in Gonesse die Soldaten in der Ferne bemerkt hat, läßt er Armand sich in einem hohlen Baum verbergen, bis die Gefahr vorüber sei. Er selbst und Constance gehen mit den Landleuten, welche mit den Soldaten zurückkehren, ins Haus des Pächters, wo alle bewirtet werden sollen. Nachdem es still geworden ist, kommt Armand aus seinem Versteck hervor, um frische Luft zu schöpfen. Seine bange Sorge um seine Gattin und sein Gebet um ihre Befreiung aus den drohenden Gefahren spricht sich in einem ergreifend schönen Melodrama aus. Die melodieführenden Violinen haben Sordinen, die übrigen nicht. An Bläsern werden nur Flöten, Hörner und Fagotte verwendet. Obgleich die Musik während der Worte Armands schweigt, bilden ihre Teile zusammen doch ein geschlossenes Ganzes, in dessen Stimmung sich Gedämpftheit und Zuversicht die Wage halten. Ganz zuletzt, als sich Armand, da er jemanden kommen hört, wieder zurückzieht, folgt noch ein kleiner Anhang, der abermals ohne Auflösung bleibt. Jetzt treten zwei Soldaten auf, die sich hinter dem Baum lagern, um sich in Ruhe an einer Flasche Wein gütlich zu tun. Sie machen sich Hoffnung, den Grafen vielleicht auf eigene Faust ergreifen zu können. Nun naht sich vorsichtig Constance und gibt, da ihr alles ruhig scheint, Armand, dem sie bei der glühenden Hitze eine Erfrischung bringen will, das verabredete Zeichen; doch die Antwort bleibt aus. Ihrer aufsteigenden Angst verleiht sie in einem sehr schönen, von einer kurzen melodramatischen Stelle eingeleiteten Rezitativ Ausdruck. Plötzlich brechen die beiden Soldaten hervor. Ihr Überfall, die Hilferufe Constances, die Befreiung durch Armand, alles vollzieht sich Schlag auf Schlag in einem Allegro mit vollem Orchester, das sich über A als Orgelpunkt nur auf der Dominante und der Tonika von d-moll bewegt. Mit Eintritt des verminderten Septimenakkordes auf Gis erscheinen der Hauptmann mit Soldaten, Antonio und die Landleute. Während der Fragen des Hauptmannes und der Antworten Armands wendet sich die Musik über C-dur nach f-moll. Armand zögert, sich zu erkennen zu geben, und durch Verarbeitung der Figur:



die zuerst in der Viola auftritt, wird eine gewaltige Spannung erzeugt. Sehr schön ist nach der Nennung des Namens der von der leidenschaftlichen Figur:



begleitete Gesang Constances, die sich Vorwürfe macht, ihren Gatten verraten zu haben. In einem Chor mit dem Hauptgedanken:



bringen die Soldaten und Landleute ihr Erstaunen, Armand vor sich zu sehen, zum Ausdruck. Vor der Wiederholung kehrt der f-moll Gesang Constances wieder. Wie es in der Dialogoper sehr häufig geschieht, so erfolgt auch hier die Lösung selbst ohne Musik. —

Von der Ouvertüre zum „Wasserträger“ sagt der bereits erwähnte Bericht des „Année théâtrale“:

„Son ouverture et le premier entr'act peignent, d'une manière frappante, les bruits populaires, les mouvements des troupes et tout ce que notre révolution nous a rendu si familier.“

Jeder, der die Ouvertüre kennt, wird diese Behauptung unbegreiflich finden. Sie kann nur durch Vermengung mit der ersten Zwischenaktsmusik entstanden sein, auf die sie wegen des Trommelwirbels und wegen des Anschwellens auf dem Orgelpunkt wenigstens einigermaßen paßt. Eine kaum minder seltsame und willkürliche Ausdeutung gab etwa 40 Jahre später der junge Wagner in seiner bekannten, in Paris entstandenen Abhandlung „Über die Ouvertüre“. Darin heißt es:

„Die Ouvertüren Cherubini's sind poetische Skizzen des Hauptgedankens des Dramas, nach seinen allgemeinsten Zügen erfaßt und in gedrängter Einheit und Deutlichkeit musikalisch wiedergegeben; an seiner Ouvertüre zum ‚Wasserträger‘ ersehen wir jedoch, wie selbst die Entscheidung des drängenden Ganges der Handlung in dieser Form sich ausdrücken konnte, ohne daß dadurch die Einheit der künstlerischen Fassung beeinträchtigt wurde.“<sup>1)</sup>

Den Satz über Cherubini's Ouvertüren im allgemeinen mag man gelten lassen, nicht aber die Ausnahmestellung derjenigen zum „Wasserträger“; denn sie besteht aus einer langsamen Einleitung und einem Allegro, das im großen und ganzen die Form des ersten Sonatensatzes aufweist, aber eine nur sehr kurze Durchführung, dagegen eine ausgebildete Reprise und eine Coda besitzt, die auf das Hauptthema zurückgreift, so daß sich nirgends ein Punkt bestimmen läßt, an dem sich die Entscheidung des Dramas musikalisch-symbolisch vollzöge. Auch mit anderen Stellen seiner Abhandlung beweist Wagner, daß er damals das Vermögen der reinen Instrumentalmusik, außermusikalische Vorgänge zu symbolisieren, überschätzte, ein Irrtum, von dem er sich später mit Entschiedenheit abwandte. Viel verständlicher als solche Ausdeutungen ist uns die rein musikalische Begeisterung, die unsere Ouvertüre in Moritz Hauptmann hervorrief. Nach Jahren schreibt er darüber:

<sup>1)</sup> R. Wagner, „Gesammelte Schriften“, 1. Bd., S. 197.

„Was ein Satz wie die ersten Takte der Overture zum ‚Wasserträger‘ für einen damaligen jungen Musiker für einen Reiz haben mußte, davon kann sich ein jetziger, nachdem der Schatz Gemeingut geworden ist, keinen Begriff mehr machen. Ich, in meinen damaligen Dresdener, ganz italienischen Umgebungen, habe die heißesten Tränen dabei vergossen; Mozart war in den Hintergrund getreten. Erst in der späteren Zeit konnte die reinere und anspruchlosere Erhabenheit des letzteren wieder zu Gefühl und Bewußtsein dringen, ohne jenes eigentümlich Schöne verkennen zu lassen.“<sup>1)</sup>

Daß es der romantische Zug in Cherubini's Musik war, der hier eine so tiefe Wirkung ausübte, davon überzeuge man sich an den nachstehenden ersten Takten der Overture:



Unverkennbar hat Schumann diesen Anfang mit Bewußtsein nachgebildet, und zwar gleich zu Beginn seines „Overture, Scherzo und Finale“ betitelten Orchesterwerkes. Auch möchte man fast vermuten, daß ihm das später einsetzende, klagende Motiv:



mit seiner charakteristischen Hervorhebung des übermäßigen Dreiklangs bei der Komposition der Erzählung von dem an der Pest erkrankten Jüngling in „Paradies und Peri“ vorgeschwebt hat. In dem ganzen Einleitungssatz der Overture mit seinen plötzlichen Übergängen vom Forte zum Piano, mit seiner Chromatik und seinen Vorhalten sind Spannung und tiefe Klage zu einer untrennbaren Einheit verschmolzen. Zuletzt bringt er eine Steigerung, die in das folgende Hauptthema des Allegro hinüberführt:



<sup>1)</sup> Hauptmann, „Briefe an Spohr und andere“, S. 203.



Die gleiche Stimmung wird auch in der anschließenden Gruppe festgehalten:



Zweifellos redet hier die Musik in ihrer Sprache von Freude und Sieg nach vorangegangennem Schmerz und Druck. Aber es wäre widersinnig, wenn schon zu Beginn des Hauptteiles der Ouvertüre alles entschieden wäre, so daß dieser nur noch den Sieg zu feiern hätte. In der Tat lenkt denn auch das Seitenthema, das zunächst in G-dur und erst später in H-dur erscheint:



in die, wenn auch gemilderte Anfangsstimmung des langsamen Satzes zurück, und in dem, was sich anschließt, kommt wieder die schmerzliche Spannung zum Ausdruck:



Der Schluß des ersten Teils ist wieder sieghaft und macht von auffallend italienischen Wendungen Gebrauch. Die Durchführung verwertet das Hauptthema und die folgende Gruppe; letztere wird dann in der Reprise übergangen. Die Coda hat Strettacharakter und bringt zuletzt das

Hauptthema in beschleunigtem Tempo. Wie die ganze Oper, so ist auch die Ouvertüre, und zwar bei strengster musikalischer Einheitlichkeit, ein höchst wirkungsvolles Wechselspiel zwischen Spannung und beglückender Befreiung. Ein noch engerer Zusammenhang wird sich wohl nicht erweisen lassen.

„Der Wasserträger“ ist diejenige unter Cherubini's Opern, die in erster Linie den Weltruhm des Meisters begründete. Namentlich in Deutschland fand sie rasch an großen und kleinen Bühnen Eingang und erfreute sich bis etwa in die Dreißiger Jahre allgemeiner Beliebtheit. Auch trotzte sie am längsten der unverdienten Vergessenheit, in die Cherubini's Opern allmählich versanken, und selbst in der Gegenwart taucht sie noch hier und da auf. Vielleicht wird sie einmal dazu berufen sein, das Interesse für Cherubini, einen der größten Musikdramatiker, welche die Geschichte der Tonkunst kennt, neu zu erwecken.

---

# BRIEFE BEETHOVENS AN CARL BERNARD, E. T. A. HOFFMANN, S. A. STEINER & Co. UND ANTON SCHINDLER

VERBESSERTE ABDRUCKE

VON DR. MAX UNGER IN LEIPZIG

---

**D**ie verschiedenartigen Richtlinien, wonach Beethovensche Briefausgaben der letzten Jahre bearbeitet worden sind, haben ein vielfaches Für und Wider bei der Kritik veranlaßt. Soll man der „diplomatischen Genauigkeit“ der Wiedergabe des Brieftextes das Wort reden, und wie weit soll man, wenn man sich doch zu kleinen Änderungen in der Rechtschreibung des Meisters entschließt, in solchen Glättungen gehen?

Es ist nicht meine Absicht, zu diesen beiden strittigen Fragen ein letztes Wort zu sprechen. Ich will es jedoch nicht unterlassen, auf Albert Leitzmanns vortreffliche Studie in der Neuen Rundschau vom April 1908 hinzuweisen, obgleich mir scheint, als ob ihr Verfasser doch etwas zu weit gehe in der Säuberung des Beethovenschen Textes. Einen Wunsch möchte ich aber doch nicht unterdrücken: daß man sich wenigstens beim Erstdruck eines Beethovenbriefes nicht scheue, ihn so buchstabengetreu wie nur möglich wiederzugeben. Dann wäre jeder Leser, der mehr als flüchtigen Anteil daran nimmt, imstande, sich Stellen, die etwa durch Hinzufügung von Satzzeichen und dergleichen ihren Sinn ändern, zu deuten, wie es ihm am besten dünkt. Das erste aber, was bei der „diplomatischen Genauigkeit“ in Frage kommt, ist natürlich, daß erst einmal die Wörter der oft so schwer leserlichen Handschrift Beethovens nach Möglichkeit richtig entziffert werden, und das zweite, daß keine Flüchtigkeiten wie Auslassungen von Wörtern vorkommen.

Wie leicht gerade so etwas durchgeht, zeigt das Beispiel Dr. Alfred Eberts, der nach der Urschrift in seinem in der „Musik“ (IX, Heft 14) veröffentlichten Aufsatz „Sechs Briefe Beethovens an die Gräfin Marie von Erdödy und einer an Therese von Malfatti (?)“ einen kurzen, schon früher veröffentlichten Brief an die Gräfin Erdödy („Mit vielem Vergnügen habe ich Ihre Zeilen empfangen . . .“) getreu wiedergeben wollte und doch, wie mir die in der neuesten Auflage von O. Kellers Musikgeschichte enthaltene Nachbildung zeigt, drei, wenn auch noch so kleine Wörter weggelassen oder unnötigerweise hinzugefügt hat.

In folgenden Zeilen möchte ich ein paar Briefe von neuem wiedergeben, und zwar, wenn ich mich auch nicht gerade auf eine unbedingte Buchstabentreue beim Abdruck versteife, in einer Weise, die der Bedeutung und dem Inhalt wohl wesentlich förderlich sein wird.

10\*

### Zu Kalischers Erstdruck eines Beethovenbriefes im sechsten Beethovenheft der „Musik“

Im sechsten Beethovenheft der „Musik“ (IX, Heft 1) veröffentlichte Kalischer einen unbekannten Beethovenbrief, der, wie die beigegebene Nachbildung zeigte, in der Urschrift sehr schwer zu entziffern war. Der Vergleich jenes Erstdruckes mit der Nachbildung ergab für mich, daß Kalischer eine ganze Anzahl Wörter verlesen hatte. Nachträglich veröffentlichte Frimmel in dem vierten Heft seiner Beethovenforschung eine Verbesserung. Da diese aber noch zwei sinnentstellende Fehler enthält, sei der ganze Brief noch einmal hierhergestellt — wie ich hoffe, gänzlich gereinigt:

„B.“

Ich protestiere wider den Brief, welchen B—r. an die Fr. B—n. in meinem Namen geschrieben, dies hätte geschrieben sollen sogleich, als ihm der H. R. P. angedeutet, daß er sie nicht verlassen solle; jetzt war es viel zu spät u. auf eine zu ungeschickte Art, auch hat in meinem letzten Schreiben an ihn kein Wort davon gestanden. — Warum schrieb denn B. nicht in seinem Namen wie Giannatasio, welcher schon gar nicht das mindeste mit einer solchen Person zu tun haben wollte? — Schämte, Haß, Mut gegen mich, wegen meinen ihm verdienstlichen Hofmeistern. Dies war die Ursache dieses Schreibens, Rache — von diesem Blick. — Aus dem Briefe der Fr. B—n. erhellt übrigens, wie gut Fr. B. und Frau mich doch verstanden haben, zugleich ist zu sehen, daß er nicht mit der Obervormundschaft] u. mir wollte einverstanden [sein] —

Dieser Esel, dieser Pferdebesitzer! — Gott bewahr' uns!

Sollte ich dieser Flegel unterschreiben, die Mutter ferner vorzulassen, so werde ich [ihn] als Verführer der Jugend in schlechte Gesellschaft anklagen. —

Ludwig van Beethoven.“

Die beiden Wörter, die auch von Frimmel noch nicht richtig gedeutet worden sind, stehen gegen den Schluß des Briefes: Es heißt statt Frimmels „beV[ormundung]“ und statt Kalischers „berat [?]“ — „Oberv[ormundschaft]“ und statt „Dienstag kommen“, was bei beiden zu finden ist — „einverstanden“. Beide Wörter sind allerdings in der Nachbildung etwas zu kurz gekommen, da fast auf der ganzen Seite die ersten Buchstaben des linken Randes wohl infolge ungenauen Einstellens des photographischen Apparates weggeblieben sind.

So, wie der Brief oben entziffert worden ist, gibt er nun erst einen richtigen Sinn, wenn der Inhalt auch nicht gerade restlos erklärt werden kann. Erst die Deutung der abgekürzten Namen: „B—r.“ und der spätere „B.“ ist Blöchlinger, der Erzieher von Beethovens Neffen Karl; „Fr. B—n.“ Karla Mutter, Frau Johanna van Beethoven; der H. R. P. so gut wie sicher der Herr Magistratsrat Referent F. X. Pink.

Worum es sich in diesem Briefe handelt, ist nun ziemlich klar: der Erzieher Blöchlinger hatte zu unrechter Zeit wider den Willen der Obervormundschaft und Beethovens die verrufene Mutter Karl van Beethovens bei seinem Zögling vorgelassen, obgleich er darum wußte, daß Beethoven

es keinesfalls wünschte. Giannatasio del Rio, in dessen Institut Karl früher gewesen war, hatte sich bei solchen Gelegenheiten besser bewährt. Frimmel wird recht haben, wenn er den Brief in die Anfangszeit des Unterrichts bei Blöchlinger setzt. (Karl war dessen Institut von Mitte 1819 bis weit ins Jahr 1823 anvertraut.) Am 14. September 1819 hatte Beethoven z. B. an Blöchlinger geschrieben: „Nur folgende Individuen haben freien Zutritt zu meinem Neffen: H. v. Bernard, H. v. Oliva, H. v. Piuk, Referent.“ An wen der Brief gerichtet sei, erhellt nicht ganz zweifellos. Für Carl Bernard spricht indes mancher Punkt.

### Beethovens Brief an E. T. A. Hoffmann

Bei der Einsicht in die Beethovenschatze der Berliner Königlichen Bibliothek war ich nicht wenig überrascht, auch die Urschrift des einzigen Briefes Beethovens an E. T. A. Hoffmann zu finden. Er sei danach mit einigen Verbesserungen hierhergestellt:

Wien, am 23. März 1820.

„Guer Wohlgeboren!

Ich ergreife die Gelegenheit, durch Hr. Neberich mich einem so geistreichen Manne, wie Sie sind, zu nähern. — Auch über meine Wenigkeit haben Sie geschrieben, auch unser schwache Hr. Starke zeigte mir in seinem Stammbuche einige Zeilen von Ihnen über mich. Sie nehmen also, wie ich glauben muß, einigen Anteil an mir; erlauben Sie mir zu sagen, daß dieses, von einem mit so ausgezeichneten Eigenschaften begabten Manne Ihresgleichen, mir sehr wohlthut. Ich wünsche Ihnen alles Schöne und Gute und bin

Guer Wohlgeboren

mit Hochachtung ergebenster

Beethoven.“

Alle mir bekannten Abdrucke dieses Briefes weisen, da sie auf E. T. A. Hoffmanns Schriften zurückgingen, statt der Namen Neberich und „unser schwache Hr. Starke“ die Abkürzungen „N.“ und „N. N.“ auf. Das Schreiben wird wohl nur durch zwei Umstände veranlaßt worden sein, einmal, weil Hoffmann in seinen Phantasiestücken über Beethoven viel gesprochen hatte, dann, weil gerade „Hr. Neberich“ nach Berlin reiste. Dieser Herr Neberich ist uns in Beethovens Lebensgeschichte kein Unbekannter mehr. Er war Weinhändler. Ein Empfehlungsschreiben vom 4. März 1816 an Franz Brentano in Frankfurt am Main schildert ihn spaßig folgendermaßen (Kalischer-Frimmel, Beethovens Sämtliche Briefe, III, S. 31): „Ich empfehle Ihnen, mein werter Freund, den ersten Weinkünstler Europas, Hr. Neberich; selbst in der ästhetischen Anordnung des Aufeinanderfolgens der verschiedenen Weinprodukte ist derselbe Meister und verdient allen Beifall. Ich zweifle nicht, daß Sie beim hohen Rate von Frankfurt die höchste Ehre mit ihm einlegen werden, bei jedem Opfer,

dem Bacchus dargebracht, gehört ihm der Priesterrang . . ." Den andern, den „schwachen Hr. Starke“ kennt die Beethovenforschung auch schon. Gerade in den Anfang des Jahres 1820 fällt eine Beziehung Beethovens zu diesem Regimentskapellmeister Friedrich Starcke. Er war der Herausgeber einer „Wiener Pianoforteschule“, wozu Beethoven fünf Bagatellen beisteuerte. Auf diese Veröffentlichung und seinen Herausgeber beziehen sich einige Einträge ins Konversationsbuch, wovon hier nur die Worte, die sich auf seine Wesensart beziehen, mitgeteilt werden sollen. Da heißt es von der Hand eines Unbekannten (nach Thayer IV, S. 202, möglicherweise von der Hand Bernards): „ . . . Er ist bei seinem großen musikalischen und schriftstellerischen Verdienste doch immer äußerst bescheiden, fleißig und demütig . . ." und: „Er versteht die Kunst zu kompilieren. Es gibt jetzt überall Schwache, selbst unter den Starken.“ (Ob die letzten beiden Sätze von Beethoven selbst stammen, ist aus Thayer nicht deutlich zu erfahren. Das Wortspiel von den Schwachen und Starken ist aber echt beethovenschen und ist ja auch in dem Brief verwendet.)

### Zwei Beethovenbriefe an S. A. Steiner & Co.

Zwei andere Briefe, an S. A. Steiner & Co., die bisher nur nach O. Jahns nicht recht zuverlässiger Abschrift gedruckt worden sind, konnte ich ebenfalls nach den Urschriften in der Königlichen Bibliothek verbessern. Ich erspare mir hier eine nähere Angabe der Fehler und erwähne nur, daß sie teilweise in ziemlich auffälligen Weglassungen und Verlesungen bestehen, die manchmal sogar den Inhalt verderben. Im zweiten Brief ist sogar eine Stelle ganz weggeblieben, die nicht einmal unwichtig erscheint; es sind die Worte in der Mitte des Schreibens von „Ich brauche statt diesen . . ." bis „zu überreichen“. Allerdings ist diese Stelle von Beethoven zum Teil ausgestrichen. Konnte ich im ersten von beiden Briefen etwa ein Dutzend Fehler beseitigen, so gab es in dem zweiten, von der weggelassenen Stelle abgesehen, nur etwa ein halbes Dutzend zu verbessern. Es ist nicht nötig, über den Inhalt der Briefe hier viele Worte zu verlieren. Ich erwähne nur, daß es sich in beiden um den Stich der A-dur Symphonie handelt und daß sie im Dezember 1816 geschrieben sein müssen, da diese Symphonie um diese Zeit bei S. A. Steiner & Co. in Wien herauskam; endlich erinnere ich mit Beziehung auf den zweiten Brief daran, daß der Neffe Karl im August-September 1816 an einem Bruchleiden darniederlag und von Dr. Smetana operiert werden mußte. Im übrigen sei auf die Briefe No. 588 und 589 in der von Th. v. Frimmel besorgten zweiten Auflage Beethovens Sämtlicher Briefe von Kalischer (Berlin, 1910) verwiesen.

Hier stehen die beiden Schreiben in verbesserter Gestalt:

I.

„Die Geschichte mit dieser Symphonie ist mir sehr verdrießlich, da haben wir nun das Unheil! — Weder die gestochenen Stimmen noch die Partitur sind fehlerfrei; in die schon fertigen Exemplare müssen die Fehler mit Tusche verbessert werden, wozu Schlemmer zu brauchen. Übrigens ist ein Verzeichnis aller Fehler ohne Ausnahme zu drucken und zu verschicken. Der roheste Kopist hätte gerade die Partitur so geschrieben, wie sie jetzt gestochen; ein d. g. fehlervolles mangelhaftes Werk ist noch nicht von mir auf diese Weise im Stich erschienen. — Das sind die Folgen von dem nicht korrigieren wollen, und von dem mir es nicht vorher zur Übersicht gegeben zu haben, oder mich dran zu mahnen. Dieselbigen Exemplare, welche ich jetzt hier überschicke, sind nur mir mit dem darnach verbesserten baldmöglichst zuzustellen, damit ich Richtigkeit oder Unrichtigkeit einsehe. — So bestraft sich der Eigensinn selbst und Unschuldige müssen mit darunter leiden. — Ich mag nichts mehr für mich von dieser geradbrechten verstümmelten Symphonie wissen. —

Pfui Teufel ./ ./!

So ist Euch also wirklich der Grundsatz zuzuschreiben, daß Ihr das Publikum achtungslos behandelt und dem Autor gewissenlos seinen Ruhm schmälert!!! (volti subito!)

Da ich krank war und noch bin und das Verlangen des Publikums nach diesen Werken etc., das sind Entschuldigungen, die Ihr anführen könnt beim Verkünden des Verzeichnisses der Fehler. —

Behüt Euch Gott, holt Euch der Teufel.“

II.

„Ich bitte vor allem, daß das Verzeichnis der Fehler gemacht werde, sowohl der einzelnen Stimmen als der Partitur. Ich werde es alsdenn mit den einzelnen Stimmen und der Partitur vergleichen; dieses muß alsdenn eiligst in alle Weltgegenden gesendet werden. Es ist traurig, daß es so sein muß, allein es ist nun nicht anders; auch sind d[er]g[leichen] Fälle in der literarischen Welt schon oft dagewesen. —

Nur weiter keinen Eigen- und Starrsinn, sonst wird das Übel immer ärger. — Ich brauche statt diesen 5fer 20ger; ich habe eben für meinen kleinen armen Karl 370 fl. auf eine ehrenvolle Art an seinen Befreier vom Bruche zu überreichen. — Die Wechsel von meinem Kapitale von 100000 X zern brauchte ich nur auf einige Tage, jedoch nicht aus Mißtrauen!!! Sonnabends bedürfte ich wohl wieder 100 fl. K[onventions]G[eld?] umzuwechseln. So sind überall Übel auf Übel, der Herr verlasse mich nicht.

Euer etc.

G[eneralissimu]s.“

### Ein ergänzter Brief an Anton Schindler

Wenn man die Beethoven-Briefe an Anton Schindler, die in der Berliner Königlichen Bibliothek aufbewahrt werden, durchblättert, bemerkt man mitunter, daß eine kurze Stelle von einer andern als Beethovens Hand durchstrichen ist. Was der Meister selbst unkenntlich gemacht hat, ist mit großen kreis- oder spiralförmigen Zügen ausgestrichen; jene Feder

<sup>1)</sup> Bei „Volti subito“ soll der Leser des Briefes das letzte Blatt des Briefes schnell umwenden.

aber, die hier gemeint ist, wurde von einer beinahe zierlich, jedenfalls aber sorgfältiger zu nennenden Hand geführt, die zudem mehr häkchenartig ihr Vernichtungswerk begangen hat. Sie stimmt, es sei gleich ver-raten, wenn man die Schrift Schindlers dagegenhält, in Feinheit und Tinte auffällig mit dieser Hand überein. Eine von den unkenntlich gemachten Stellen, die außerdem noch die umfangreichste von allen ist, habe ich, obgleich Kalischer sie für unlesbar gehalten hat, ohne irgendein Hilfsmittel anzuwenden, wie ich meine, fehlerlos entziffert. Der Brief begann bisher ungefähr im zweiten Drittel mit den Worten: „Zu Schlemmer gehn Sie nicht mehr“ . . . Er heißt nun vollständig, auch sonst etwas verbessert:

„Es war ausgemacht, daß Sie selbst sich das nötige Bettzeug verschafften, so, wie ich es in andern in d[er]g[leichen] Fällen auch früher gemacht habe und sich sowas von selbst versteht. — Nun wird die Haushälterin dieses Ihnen besorgen und ich werde es bezahlen. — Zu Schlemmer gehn Sie nicht mehr, Karl geht morgen früh selbst hin. — Den Pränumerationsbogen\*) bitte ich mir herzusenden. Wenn Sie mir schreiben, so schreiben Sie mir nur gerade, wie ich Ihnen, ohne Titel, ohne Kurede, ohne Unterschrift. Vita brevis, ars longa. Es braucht auch nicht flüchtig, nur gerade was nötig ist.

\*) (Anmerkung Beethovens) für Fürst Sierchapp, ob schon zugemacht, lieber; ich habe eine andere bessere Idee über die Sache, indem ich selbst an ihn schreiben will. Da ich aber mit der Einladung nicht zufrieden bin, so will ich selber selbst ändern.“

Wie man sieht, wollte es wohl Schindler nicht, daß die Worte Beethovens, die einen so scharfen und vielleicht auch berechtigten Tadel enthalten, der Nachwelt überliefert wurden. Wir dürfen demgemäß schließen, daß der Famulus des Meisters auch die kleineren Stellen in andern Briefen nur deshalb unleserlich gemacht hat, weil es ihm nicht angenehm war, daß sie später noch gelesen würden.

Über den Inhalt des Briefes, der ins Jahr 1823 gehört, brauche ich weiter nichts hinzuzufügen, da der Anfang an sich verständlich ist und Nohl und Kalischer schon näher auf den bereits bekannten Schluß eingegangen sind.



---

# AUS FROSCH- UND VOGELPERSPEKTIVE

GEDANKEN EINES SCHAFFENDEN

BENAMSET WILLY VON MOELLENDORFF IN NEUENAHR

---

## III.<sup>1)</sup>

Tausend Gelehrte werden von einem Künstler fett, aber ein Künstler nicht von tausend Gelehrten.

„Art is long and time is fleeting“ ist heut zu übersetzen: Eure Kunstwerke sind uns zu lang, wir Zeitgenossen flüchten.

Strafrichterei und Kunstrichterei! Beides in letzter Linie nur Kraftvergeudung. Denn dort wie hier: keine Spur von Besserung der Täter oder Rückgang der Missetaten, nur ordnungsmäßiges Abstempelungsverfahren nach Paragraph soundso. Ihr lieben Richter jeglicher Art! Beherzigt doch ein wenig Ostwalds energetischen Imperativ!

Immerhin: die Sünder sind wir.

Jedes Musikstück muß Form haben; es braucht aber durchaus nicht eine Form zu haben.

Wenn ein Werk anfängt, einer Bearbeitung zu bedürfen, um fürder noch genießbar zu sein, so ist dies das beste Zeichen dafür, daß man es nicht mehr bearbeiten soll. Denn selbst durch die kostbarste Einbalsamierung wird auch die bedeutendste Leiche nicht zum Leben erweckt, sondern höchstens zur unsterblichen Mumie umgewandelt.

Lasset die Toten ihre Toten begraben!

Lebende — lebt für die Lebendigen!

Aus einem Thema lassen sich leichter die Sequenzen als die Konsequenzen ziehen. Aber viele Komponisten vermeinen schon konsequent zu schaffen, wenn sie konsequent Sequenzen schaffen.

Ärzte sind zugleich Schüler und Lehrmeister der Naturkräfte. So sind sie schließlich aus Medizинern wirkliche Heilungsbringer geworden. Wollen denn unsere Kunstkritiker nicht auch endlich versuchen, Schüler der Naturkräfte zu werden, anstatt nur immer vergeblich ihre Lehrmeister zu spielen? So dürften sie hoffen, auch einmal auf ihrem Gebiet heilend eingreifen zu können. Oder erstreben sie dieses Ziel garnicht?

---

<sup>1)</sup> Vgl. „Die Musik“, Jahrgang XII, Heft 9 und 21.

Die Melodie ist die Verbindungsbrücke zwischen Künstler- und Laienland.

Wer sie beschädigt, sorgt für die Trennung der beiden Reiche. Nur Toren treiben derlei.

Gewisse Kunstgelehrte sind heut im Schweiß ihres Angesichts bemüht nachzuweisen, daß alle großen Künstler als Menschen reine Engel waren. Dabei hat noch nie ein Theologe nachweisen wollen, daß alle Engel außerdienstlich große Künstler waren. Dieses wäre eigentlich noch eher zu verstehen. Aber: die Theologen sind eben vernünftige Leute.

Wenn dem Komponisten selbst sein Werk zu kurz erscheint, dann ist es allemal gerade lang genug.

Mit dem honigsüßen Lockgepöhl „Warum — darum“ fängt das Dutzend-Talent seine Gimpel, und das gedeiht ihm zum trefflichen Schmeerbauch. Mit dem donnernden Schlachtruf „Dennoch“ rennt das Genie Sturm wider die Hohlmauern dieser Welt, und es legt Bresche oder — es rennt sich selbst dabei den Schädel ein.

Endlich noch ein vielsagendes Scherzwort von Felix Draeseke<sup>1)</sup>: Für uns Komponisten ist „verlegen“ nur ein Adjektivum.

<sup>1)</sup> Ich möchte an dieser Stelle dem weitverbreiteten Irrtum entgegenreten, ich sei ein Schüler von Draeseke. Erst in den letzten Jahren seines Lebens habe ich den lieben alten Herrn kennen gelernt, aber was uns zusammenführte, war gemeinsame Sorge um die Zukunft unserer Kunst, vielleicht auch ein wenig gemeinsames Leid ob unseres schlechten Gehörs; mit Unterrichtsstunden in irgendwelcher Form hatten unsere wenigen Zusammenkünfte, die mir übrigens unvergänglich bleiben werden, nichts gemein.

---

# DIE NEUE ORGEL IN DER JAHRHUNDERT- HALLE ZU Breslau

VON JOSEF SCHINK IN Breslau

---

**B**reslau besitzt nicht nur die größte Halle sondern auch die größte Orgel der Welt. Die im Jahre 1883 erbaute Orgel in Riga stellte mit ihren 124 Stimmen schon eine Leistung dar, die kaum mehr übertroffen werden konnte. Aber schon im Jahre 1885 wurde in Libau eine Orgel mit 131 Stimmen gebaut. Die Domorgel in Berlin kann mit ihren 113 Stimmen als das größte pneumatische Werk Deutschlands angesprochen werden. Ein amerikanischer Orgelbauer stellte nach elektropneumatischem System in Kansas City im Jahr 1904 eine Riesenorgel mit 140 Stimmen her. Die Orgel der Michaeliskirche in Hamburg enthält 163 klingende Stimmen und ist ebenfalls nach elektropneumatischem System gebaut. Aber noch ehe diese Orgel vollständig fertig war, tauchte ein neues Riesenprojekt auf, die Orgel für die Jahrhunderthalle in Breslau. Diese Orgel sollte den ungewöhnlich weiten Dimensionen der Halle klanglich angepaßt sein, und es erhielt deshalb Prof. Straube in Leipzig von dem Breslauer Magistrat den Auftrag, eine der Halle entsprechende Orgeldisposition zu entwerfen. Der Orgelbauer Paul Walcker, Inhaber der Firma E. Sauer in Frankfurt a. O. wurde mit dem Bau der Orgel beauftragt.

Die Orgel der Jahrhunderthalle besitzt 187 klingende Stimmen und 13 Transmissionen. Die Stimmen sind auf 5 Manuale und 1 Pedal verteilt. Die Manuale besitzen je 61 Tasten, das Pedal 32. Die Register sind in einer Hauptorgel und in einer Gegen- oder Fernorgel untergebracht. Diese Fernorgel ist in einer Höhe von 25 Metern aufgestellt. Die Entfernung beider Werke voneinander beträgt zirka 80 Meter Luftlinie. In der Hauptorgel befinden sich 136 Manualregister und 33 Pedalregister. In der Gegenorgel liegen 23 Manualregister und 8 Pedalregister. Die Orgel ist sehr reich an Soloregistern. Die Hauptorgel besitzt 87 Solostimmen im Manual, 10 Prinzipale, 17 Streichstimmen, 2 Schweben Streicher, 38 Flöten, 21 Zungenstimmen, 1 Glockenspiel, 25 Füllstimmen und 22 gemischte Stimmen. Im Pedal sind vorhanden als Solo 7 Zungenstimmen. Dazu treten 3 gemischte Pedalstimmen und 23 Füllstimmen. Von allen diesen Registern der Hauptorgel sind 29 Hochdruckstimmen.

In der Gegen- oder Fernorgel befinden sich im Manual 15 Soloregister, darunter ein Bläserchor von 7 Stimmen, außerdem ein Glockenspiel. Die übrigen 7 Register dienen als Füllstimmen. Im Pedal befinden sich eine Solozungenstimme und 7 Füllstimmen.

Die Register besitzen zusammen 15120 Pfeifen, deren größte eine Rohrlänge von 10,5 Metern und deren kleinste eine Länge von nur 8 Millimetern besitzt. Von diesen Pfeifen können von einem Organisten über 4000 zugleich zum Tönen gebracht werden.

An Spielhilfen besitzt die Orgel 29 Koppelungen, 3 freie Gruppenzüge für das ganze Werk und je 1 Gruppenzug für die Einzelklaviaturen, 69 feste Gruppenzüge, 4 Jalousieschweller, 1 Registerschweller als Walze ohne Koppeln und 1 Schweller als Hebel mit Koppeln für ganz schnelles An- und Abschwellen. Im Spieltisch befinden sich 337 Tasten, 911 Gruppenzugknöpfe, 203 Registerwippen, 156 Druckknöpfe zwischen den Manualen, 25 Pedaltritte, 4 Schwelltritte, 1 Schwellhebel und 1 Walze. Es stehen also dem Organisten im ganzen 1718 Organe zur Verfügung.

Die Orgeltraktur ist nach einem ganz neuen System, nämlich dem der direkten

elektrischen und funkenfreien Übertragung (Deutsches Reichspatent No. 26079) gebaut. Diese Traktur war bisher noch nirgends angewandt worden. Sie stellt einen genialen Versuch dar, der aber über alle Erwartung gelang. Als eine Kommission von Sachverständigen die im Bau befindliche Orgel in Frankfurt a. O. besichtigte, ließ der Erbauer, um die Dauerhaftigkeit der Traktur zu erweisen, bei eingeschaltetem Funkenlöscher über einen Spitzkontakt aus Hartsilber 2 Millionen Kontakte ergeben. Am Schluß zeigte sich auch nicht die geringste Oxydschicht. Im Gegenteil, die Kontaktfläche war hellglänzend und reiner als zu Anfang. Es kommt hinzu, daß die Versuche in einem staubigen Maschinenraum stattfanden und daß der Kontakt zeitweise durch Öl beschmutzt wurde. Neu ist ebenfalls, daß Kontakte und Kontaktkombinationen, elektrische Ventile, Koppelrelais, Funkenlöscher und Schwellenbeweger fabrikmäßig hergestellt werden und zwar in Normaltypen, die für jede alte und neue Orgel passen. Alle Apparate nehmen wenig Raum in Anspruch und funktionieren absolut geräuschlos. Durch den Tuttizug werden z. B. 242 Magnete zugleich in Tätigkeit gesetzt. Diese Magnete schließen auf einmal 1146 Kontakte und 193 Ventile, ohne daß das geringste Geräusch wahrzunehmen wäre. Alle pneumatischen Hilfsrelais fallen fort. Das erhöht die Präzision und vereinfacht und verbilligt die Traktur. Die Koppelrelais gebrauchen nur einen Gang von zwei Millimetern, um präzise bis 61 Kontakte zu öffnen und zu schließen. Bisher war es nicht möglich, die Jalousieen der Schwellwerke auf elektrischem oder pneumatischem Wege ganz gleichmäßig und ohne störende Rucke zu öffnen oder zu schließen. Das neue System der Breslauer Orgel löst auch diese Frage auf rein elektrischem Wege. Die Jalousieen des Fernwerkes mit 80 Quadratmetern Öffnungsfläche gehorchen jeder Bewegung des Schwelltritts am Klaviaturschrank, trotz der kolossalen Leitungslänge von 350 Metern und zwar mit einer Spannung von 10 Volt und mit einer elektrischen Leistung von nur 12 Watt.

Um in jeder Beziehung zuverlässig zu bauen, hat die Firma Sauer trotz Löschung sämtlicher Funken bei allen Kontakten Platin verwandt. Eine Abnutzung ist daher ausgeschlossen. Alle Eisenteile der Traktur sind verkupfert und vernickelt. Die elektrischen Relaisgehäuse sind aus glasharter Hartgummi-Preßmasse hergestellt, die durch Temperatur und Feuchtigkeit nicht beeinflußt wird.

Alle Kontakte sind in staubsicheren Gehäusen eingebaut. Jeder Magnetstromkreis ist durch eine Patrone gesichert worden, so daß niemals Kurzschluß entstehen kann. Die Feuergefahr ist durch diese Einrichtung gänzlich ausgeschaltet.

Als das Riesenwerk in den Frankfurter Werkstätten endlich fertiggestellt worden war und nach Breslau transportiert werden sollte, stellte es sich heraus, daß elf große Waggons zur Beförderung notwendig waren. Das Gesamtgewicht beträgt 50500 Kilogramm, der Spieltisch allein wiegt 1050 Kilogramm. Die Hauptorgel ist 22 Meter breit, 15 Meter hoch und 15 Meter tief. Sie bedeckt eine Bodenfläche von 260 Quadratmetern und hat einen Rauminhalt von 2340 Kubikmetern. Die Gegenorgel bedeckt einen Flächenraum von 31 Quadratmetern und hat einen Rauminhalt von 200 Kubikmetern. Der Wind zur Orgel wird für die Hauptorgel hervorgebracht durch einen Ventilator, der in jeder Minute 160 Kubikmeter Wind mit 300 Millimetern Druck Wassersäule liefert. Er wird angetrieben durch einen Motor mit 12 Pferdekraften. Wenn die für die Orgel nötige Windkraft durch Bälgetreten hervorgerufen werden sollte, so müßten etwa 12 Mann angestellt werden.

Die vorstehenden Ausführungen können deshalb Interesse beanspruchen, weil es durch die in ihnen aufgezeigten Mittel dem Orgelbauer gelungen ist, ein Werk von idealer Vollkommenheit herzustellen. Ganz außergewöhnlich schön und charakteristisch sind die Solostimmen. Alle Organisten von Ruf, die bis jetzt das Werk gespielt haben (Professor Karl Straube aus Leipzig eingeschlossen), sind sich darin einig,

noch niemals eine Orgel mit soviel schönen Charakterstimmen gespielt zu haben. Namentlich begeistert die Spieler die Fülle der Zungenstimmen und Flöten. Ganz eigenartige Effekte erzielt man mit dem Glockenspiel des Hauptwerkes, das wie eine Harfe klingt. In schnellem Tempo gespielt erweckt es die Empfindung, ein Klavier zu hören. Das Glockenspiel des Fernwerkes hat mehr den Charakter der Militärglockenspiele. Prächtige Wirkungen lassen sich erzielen durch das Wechselspiel der Hauptorgel mit dem Fernwerk. Als besonderer Effekt befindet sich in der Fernorgel ein Bläserchor von 7 Zungenstimmen. Wenn dieser im rechten Moment eingeschaltet wird, hat man den Eindruck, als ob ein Bläserchor vom Kirchturm herunterspielte. Eine Menge Vogelstimmen, von den sehnsüchtigen Tönen der Nachtigall bis zum Massengezwitscher lassen sich durch die Stimmen der Orgel nachahmen. Die Fernorgel hat ein eigenes Pedal, das erklingt, sobald die Hauptorgel im fünften Manual gespielt wird. Diese Pedalumschaltung geschieht so rasch, daß man mit einem Triller des Hauptpedals einen Triller des Fernpedals hervorrufen kann. Das Zusammenspiel beider Orgeln klingt für den Zuhörer durchaus einheitlich. Grandios klingt die Tuba mirabilis. Als Professor Straube aus Leipzig nach einem instruktiven Vortrage des Orgelbaumeisters Walcker das Werk in seinen wichtigsten Stimmen und Stimmgruppierungen vorführte, war alles erstaunt über die Schönheit, Fülle, Ausdrucksfähigkeit und den Reichtum der Stimmen. In der Tat lobte das Werk in wirksamster Weise seinen Meister.

# KONGRESS FÜR ÄSTHETIK UND ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFTEN ZU BERLIN

7.—9. OKTOBER 1913

BESPROCHEN VON DR. HERMANN WETZEL IN BERLIN

**D**ieser Kongreß war der erste Versuch, die Vertreter der kunstwissenschaftlichen Einzeldisziplinen zur Sammlung aufzurufen. Sein Verlauf in den Räumen der Universität und sein reger Besuch hat gezeigt, wie willkommen den Kunstgelehrten eine solche Gelegenheit zum persönlichen Gedankenaustausch war, und man gewann den Eindruck, daß wohl jeder der Teilnehmer reichere Anregung in den drei Tagen fand, als ihm Wochen einsamen Studierens geben können.

Wir Musiktheoretiker und Musikästhetiker müssen jede Gelegenheit, Anschluß an die Schwesterwissenschaften und die unser gesamtes Denken beschirmende und lenkende allgemeine Ästhetik zu gewinnen, aufs wärmste begrüßen, und so waren denn auch von den Musikgelehrten namentlich der jüngeren Generation eine Anzahl der tüchtigsten Vertreter der Einladung zum Kongreß, sei es als vortragende Mitglieder, sei es als Hörer gefolgt. Der äußere Erfolg dieser regen Anteilnahme von allen Seiten ist, daß man beschlossen hat, diese Kongresse zu einer ständig wiederkehrenden Einrichtung mit internationalem Charakter zu machen. In zwei Jahren wird man sich in Wien, 1917 in Paris zu gleichem Zwecke versammeln.

Bevor ich auf die einzelnen Vorträge aus dem Gebiete der Musikästhetik eingehe, möchte ich ganz allgemein über die Beziehungen zwischen den Musikwissenschaften, speziell der Musiktheorie, und der Ästhetik, wie sie meines Erachtens sein sollten, und wie sie heute vielfach noch nicht sind, sprechen. Ich will mich dabei auf die Musiktheorie, als mein engeres Gebiet, beschränken, wo zweifellos noch viel zu laue Beziehungen zur Musikästhetik herrschen. Die Ursache für diese gegenseitige Fremdheit suche ich am ehesten bei der Musiktheorie. Sie ist die jüngere, unentwickeltere Wissenschaft, und ihr steht es daher an, an die Ästhetik mit ihren Ergebnissen heranzutreten und ihr diese möglichst handgerecht hinzureichen. Das hat unsere Musiktheorie bisher in nur allzubeseidenem Maße getan und damit der Ästhetik die Möglichkeit vorenthalten, den Zweig der Musikästhetik so auszubauen, als es auf dem Gebiete der Raumkünste und Literatur geschehen konnte.

Nun sind ja die exakten Kunsttheorien alle jüngeren Datums, weil sie erst durch die jüngere Entwicklung der physiologischen Psychologie ermöglicht wurden. Aber mir scheint, daß die Theoretiker der bildenden und Sprachkunst uns Musiktheoretikern in der Benutzung der neuen wertvollen naturwissenschaftlichen Grundlagen voraus sind. Sie haben durchweg engere Fühlung mit den nachbarlichen Naturwissenschaften, denn sie kommen meist daher und wandten ihr Wissen auf die Kunst an, aus Liebe zur Kunst, zu der sie — vom Standpunkte des schaffenden Künstlers aus geurteilt — meist im Verhältnis des Liebhabers stehen.

Anders ist es in der Musik. Hier sind die meisten der theoretisch interessierten Männer von Haus praktische Musiker, schaffende oder nachschaffende, und sie stehen umgekehrt ihrem eigenen Wissensgebiete, dessen Erscheinungen ja ein Feld der Naturwissenschaft sind, vollends aber den anschließenden Wissensgebieten als Liebhaber, oft leider nur allzu dilettantisch gegenüber. Auf dem Gebiete der Musikgeschichte ist der Zustand gegenseitiger Durchdringung von künstlerischem Können und entsprechender künstlerischer Urteilskraft einerseits und andererseits historisch wissenschaftlicher Schulung am ehesten zufriedenstellend.

Ich meine, daß im ganzen vorigen Jahrhundert und zum Teil auch noch heute lediglich der wissenschaftlich ungeschulte Künstler, oft nur der geistlose Musikhandwerker der Gewährsmann des Ästhetikers auf musikalischem Gebiete war, zum Schaden der Ästhetik und unserer Kunsterziehung. Es ist also in erster Linie an unsere Musiker die Mahnung zu richten, wenn sie sich mit den Tatsachen ihrer Kunst reflektierend befassen wollen, diese Tatsachen in dem größeren Zusammenhange zu betrachten, in dem sie eben als Teilerscheinungen der Natur stehen. Die Musiker müssen einsehen lernen, daß es nicht mehr angeht, Musiktheoriebücher zu schreiben, die auf dem Niveau der Kochbücher stehen, das heißt eben nichts mehr als naturgemäß meist willkürliche „Rezepte“ enthalten.

Diese Einsicht ist aber der Mehrzahl unserer Praktiker noch nicht gekommen. Jahr aus Jahr ein erscheinen Lehrbücher der Harmonielehre, Formenlehren, Elementartheorien, Phrasierungsausgaben usw., darunter von berühmten Namen, die als intellektuell wissenschaftliche Leistungen naiv und dilettantisch sind, und denen der Ästhetiker wie auch der ernste Theoretiker so gut wie nichts entnehmen kann. Die Naivität und Harmlosigkeit, mit der die Mehrzahl unserer schriftstellernden Musiker an die begriffliche Darlegung musikalischen Tatsachenmaterials geht, ist für unseren Stand beschämend. Wer meine Einzelkritiken auf diesem Gebiete verfolgt hat, wird wissen, welche Namen ich hier vor allem nennen mußte. Aus diesem Zustande kindlicher Selbstzufriedenheit kann die Musikschriftstellerei nur herauskommen, wenn sie Anschluß sucht an die Nachbarwissenschaften aus Natur und Geisteswelt. Uns Musikern, die wir die Welt der Töne begrifflich fassen wollen, tun philosophische, psychologische, naturwissenschaftliche Kenntnisse bitter not. Um eine Harmonielehre mit einigem geistigen Niveau zu schreiben, genügt es nicht, irgendwo auf einem Konservatorium oder einem Seminar im Generalbaß unterrichtet zu haben, genügt es auch nicht einmal, ein guter Komponist zu sein.

Solche Gedanken sind mir auf dem Kongreß für Ästhetik erneut und mit besonderer Stärke gekommen. Ich dachte: welch ein anderer geistiger Wind weht hier als auf einer Musikerversammlung, und wieviel haben unsere Musiker noch an sich zu arbeiten, um hier mitkommen zu können. Es erfüllte mich andererseits auch mit einer gewissen Genugtuung, eine Anzahl Musikschriftsteller und -forscher persönlich und in ihren Vorträgen kennen zu lernen, die man sofort als vollgültige Vertreter ihres Wissensgebietes erkannte. Auf dem Kongreß waren nicht alle von uns erschienen, die man dort erwarten durfte und gern gesehen hätte. Wir wissen aber jetzt, daß eine Vertreterschaft der Musikwissenschaft gerade in der jüngeren Generation lebt, und das ist ein erfreuliches Bewußtsein.

Ich will jetzt kurz von den Vorträgen aus der Musikabteilung berichten:

Am ersten Tage gab Paul Moos einen kurzen Überblick über den gegenwärtigen Stand der Musikästhetik. Er wies sieben Richtungen nach, in denen man heute zum Ziele zu gelangen strebt. Er selbst bekennt sich zu einer idealistischen Anschauung, die das Kunsterlebnis jenseits aller experimentell faßbaren Tatsachen sieht, und auch seine Erkenntnis nicht aus der Erfahrung (freilich auch nicht ohne sie), sondern aus reinen (wenn ich so sagen darf apriorischen) geistigen Kräften zu gewinnen strebt. — Charles S. Myers gab einen Beitrag zum Studium der Anfänge der Musik, indem er von seinen eigenen Beobachtungen bei Bewohnern der Südseeinseln berichtete. Als markanteste Thesen seiner Ausführungen möchte ich die beiden folgenden vermerken: Er meint, daß die Entwicklungsmöglichkeiten des musikalischen Vorstellungslebens bei den verschiedenen Völkern nicht gleich seien, und daß zweitens der Rhythmus in der primitivsten Melodik nicht immer als bestimmender Formfaktor aufträte. — An dritter Stelle hörte man Alfred Heuß über

den geistigen Zusammenhang von Text und Musik im Strophenliede. Heuß ist ein Vertreter der Kretzschmarschen Hermeneutik, deren Wert meiner Ansicht nach davon abhängt, wie eng man ihre Deutungen mit den rein formal-erkenntnistheoretischen Ergebnissen einer absoluten Musiktheorie verknüpft. Seine Ausführungen bewegten sich in den Grenzen, wo man ihnen stets gerne folgt, wenn man auch nicht immer überzeugt war. Der Redner zeigte an einer Reihe von Strophenliedern, wie oft einzelne den Worten des ersten Verses gegenüber sinnlose formale Gestaltungen aus den späteren Versen ihre künstlerische Zweckmäßigkeit nachweisen. — Einen starken Eindruck hinterließ bei mir der Vortrag von Arnold Schering zur Grundlegung der musikalischen Hermeneutik. Er beschrieb das Musikerlebnis als einen bewegten Organismus, einer aufblühenden Pflanze gleich, mit inneren Triebkräften. Das Sich-Auswirken dieser Kräfte fordert und findet Widerstände und äußert sich in der Aufstellung von Gegensätzen teils rein elementarer Art (*forte-piano*, *schnell-langsam*, *hoch-tief*, *Konsonanz-Dissonanz* usw.), teils zusammengesetzter Natur (*Aufstellungs- und Antwortmotiv*, *Vorder- und Nachglied* usw.). Durch all das werden ungezählte Spannungs- und Lösungsempfindungen wach. Es erwächst ein System ineinandergreifender Konfliktsempfindungen, als ein Ebenbild unseres eigenen Stimmungslebens. Die Töne führen ein Drama auf, und wir sind die Zuschauer. Der Hermeneut will nun nicht etwa die Musik in Bilder und Begriffe auflösen, er will nur, daß möglichst viele Spannungen und Entspannungen erlebt werden. Dazu zieht er Bilder herbei und weist auf analoge Spannungen, z. B. unseres Willenlebens hin. Redner verurteilt natürlich die skrupellos naive Anwendung der Affektenlehre des 18. Jahrhunderts. Er möchte die Hermeneutik mehr aufgefaßt wissen als eine Lehre von der Statik und Dynamik unseres Seelenlebens, wozu eine exakte Musiktheorie das Tatsachenmaterial zu liefern hat. Die Hermeneutik bleibt natürlich stets Schilderung eines musikalischen Erlebnisses. Dieses selbst ist etwas unvergleichlich Eigenes und letzthin überhaupt nicht begrifflich Faßbares. Die Hermeneutik muß auch das Recht des Unbewußten im Musikgenuß anerkennen. Ihr Schwerpunkt liegt im Pädagogischen; denn der genial Begabte kann ihrer leicht entraten, um aber die Tausende von Durchschnittstalenten an und in die Kunst heran und in sie hinein-zuführen, dazu bedürfen wir der Hermeneutik. Dies war der Inhalt der fesselnden Rede, zu der einige Diskussionsredner (wie auch ich hier) Zustimmendes als auch Warnendes zu sagen hatten.

Fritz Ohmann berichtete in seinem Vortrage: *Melodie und Akzent* über seine experimental-psychologischen Untersuchungen zu diesem Thema der Elementar-rhythmik. Ich hatte den Eindruck, daß die gehaltvollen Ausführungen des Vortragenden einer schärferen Gruppierung bedurft hätten, um in dieser Kürze geschlossen zu wirken. Max Penkerts Vortrag über *Witz und Humor in der Musik* brachte nur Alltägliches und fiel leider etwas aus dem Rahmen der Verhandlungen. Hermann Wetzels gab an Stelle seiner geplanten Übersicht über die Ergebnisse der neuesten Musiktheorie für die Ästhetik lediglich eine Darstellung des Dur-mollproblems innerhalb des diatonischen Tonkreises in seiner durch Mayrhofer beeinflussten Auffassung, die sowohl von der Helmholtz' als auch Hugo Riemanns wesentlich abweicht. Ich halte das Dur-moll für ein elementares tonräumliches Anschauungsprinzip. Unser musikalisches (speziell unser tonräumliches) Anschauungsvermögen basiert auf dem Kontrast, wie unser Empfindungsleben überhaupt. Auf dieser Basis bauen wir unser Tonsystem auf, und bereits im primitivsten Tonkreise, dem pentatonischen, kommt der Dur-moll Kontrast an einem Dreiklangpaare  $\begin{matrix} c & e & g \\ a & c & e \end{matrix}$  zur Erscheinung neben dem

Konsonanz-Dissonanzgegensatz. Die gemeinsame Grundlage der beiden Gegenwerte



ist die in der Oberreihe des Ursprungstones c natürlich sich anbietende Großterz c—e, deren Gefühlscharakter durch Hinzutritt des (gleichfalls obertönigen) g nur vertieft wird. Der Hinzutritt des der Oberreihe fremden a bedingt eine Trübung des Gefühlscharakters der Großterz c—e. Für die konstruktive Gewinnung des a ist ein tonräumliches Symmetriebedürfnis als lenkende psychische Ursache anzunehmen. Die Dur-mollempfindung bei Dreiklängen ist also der Empfindungseffekt eines im tonräumlichen Sinne spiegelbildlich gleichen Wegerlebnisses. Aus der gleichen psychischen Unterlage heraus erkläre ich das Dominant-Subdominanterlebnis im diatonischen Tonkreise. Mein Vortrag enthielt sich aus zeitlichen Gründen jeder musikalisch praktischen Folgerungen dieser Theorie (die bedeutsame sind) sowie jeder ästhetischen Verallgemeinerung. Ich wollte lediglich ein Beispiel geben, wie der Musiktheoretiker die musikalischen Phänomene dem Ästhetiker handgerecht darzureichen habe.

Ins musikalische Gebiet spielten auch die Demonstrationen des Leipziger Philologen Eduard Sievers zur Lehre von den klanglichen Konstanten in Rede und Musik hinüber. Sie wollten dazu dienen, die Tatsachen der von Joseph, Clara und Otmar Rutz aufgestellten Lehre von der spezifischen Klanggebung feststellen zu helfen. Sievers ist überzeugt, daß durch Rutz, dessen Theorien er freilich für sehr anfechtbar hält, bisher nicht bekannte Phänomene und Gesetzmäßigkeiten der individuellen Klanggebung aufgedeckt sind. Es handelt sich hier, wie ich die Sache verstehe, natürlich um rein akustische Phänomene. Wenn z. B. Rutz das Schaffen der Komponisten nach Klanggebungstypen ordnet, so will er damit nicht das geistige Wesen dieser Meister registrieren, sondern meint nur, daß alle Werke eines Meisters eine gewisse klangliche Konstante durchzieht, die zugleich in allen andern motorischen Äußerungen dieses Menschen (Sprache, Gesten usw.) andersartig zum Ausdruck kommt. Wer nun dieses gewisse, für das Typische in der Erscheinung des Kunstwerks (nach Rutz) wesentliche Etwas nachschaffend wiedergeben will, muß sich in die gleichen körperlichen Bedingungen, unter denen die Konstante nur in Erscheinung treten kann, versetzen, d. h. konkret: der Nachschaffende muß die gleiche Rumpfeinstellung, wie sie z. B. Schubert beim Schaffen seiner Werke einnahm, gleichfalls einnehmen. Nur so kann er das typische akustische Etwas, das alle Werke Schuberts durchtönt, nacherzeugen. Die Lehre von Rutz wird von verschiedenen Seiten stark angezweifelt, und erfuhr auch in einem Vortrage von Alfred Guttman energische Ablehnung. Für mich blieben jedenfalls die Experimente von Sievers völlig resultatlos, weshalb ich hier nicht weiter auf das heikle Thema eingehen möchte.

Zum Schluß gebührt auch von der Seite der Musiker zwei Männern ein besonderer Dank: Max Dessoir, dem eigentlichen Urheber des Unternehmens, und Werner Wolffheim, dem tätigen Ausgestalter und Leiter der musikalischen Sektion.

---

# TASCHENPARTITUREN VERDI'SCHER WERKE

ANGEZEIGT VON JOSÉ VIANNA DA MOTTA IN BERLIN

---

Von Verdi's wichtigsten Werken: „Rigoletto“, „Troubadour“, „Traviata“, „Maskenball“, „Aïda“, „Othello“, „Falstaff“ und „Requiem“ hat die Verlagshandlung G. Ricordi & Co. kleine Partituren (je Mk. 32.—) zu Studienzwecken herausgegeben, die das höchste Interesse der Musikstudierenden erregen müssen. Als hohe Schule der Instrumentationskunst gilt mit Recht das Studium der Werke Richard Wagners. Man sollte sich jedoch nicht allein auf diese und die seiner Nachfolger beschränken; Verdi ist sehr geeignet, sie nach einer Seite zu ergänzen: der Behandlung der einzelnen Instrumente als Solisten. Hier sind noch viele Möglichkeiten offen, wie Verdi, namentlich in seinen meisterhaft kunstvollen letzten vier Werken, zeigt.

Jedes dieser Werke hat eine eigene Physiognomie, so daß man sie alle kennen muß, wenn man den ganzen Gewinn aus dem umfassenden Geiste Verdi's herausziehen will. In „Aïda“ herrscht der exotische Charakter vor und die Wirkung mit großen Massen; im „Othello“ kann man die orchestralen Farben für eine leidenschaftliche und gewaltige Handlung studieren, große Steigerungen, heroische Situationen, aber auch die weichen Stimmungen der Liebesszene und der Todesahnung Desdemonas; im „Falstaff“ (vielleicht die an neuen Wirkungen reichste Partitur) das Leichte, Prikkelnde, Durchsichtige, Witzige und eine Eleganz (Schluß des ersten Bildes im zweiten Akt, Tanz im dritten Akt), die man in so hinreißender Art nicht leicht bei einem andern Komponisten findet; im „Requiem“ eine mehr polyphonische Behandlung und die Farben für das Düstere und die mystische Ekstase. Es wäre sehr verdienstvoll, wenn Ricordi uns auch noch das „Stabat mater“ und das „Te Deum“ in kleinen Partituren schenkte.

Man wird aus diesem Studium erst ganz erfahren, welch ein Meister des Klanges Verdi war. Wer da glaubt, daß er allen Ausdruck allein in die Singstimme verlegt und das Orchester nur begleiten läßt, wird erstaunt sehen, wieviel dieses Orchester zur Lebendigkeit des Ausdrucks beiträgt und wie fein es die Deklamation unterstreicht. Und da die Klavierauszüge nicht sehr geschickt gesetzt sind, indem man der Spielbarkeit wegen vieles und oft wichtiges wegließe (vgl. Verdi's eigene Meinung im vorigen Heft dieser Zeitschrift S. 98), so wird man, auch abgesehen vom Klanglichen, selbst rein musikalisch erst durch die Partitur die Werke Verdi's richtig kennen lernen.

Die Ausgabe von Ricordi ist ausgezeichnet in Druck und Ausstattung. Das Format ist nicht so klein, wie das der kleinen Partituren Wagners, so daß es nicht nötig war, mit vertikalem und horizontalem Druck abzuwechseln, was beim Lesen so beschwerlich wird, noch die Größe der Notenköpfe ab und zu bis zu Punkten zu verkleinern. In immer gleicher Anordnung und Notengröße lesen sich diese kleinen Partituren ebensogut wie die großen. Der Text ist nur italienisch, was ebenfalls den Druck viel klarer gestalten läßt. Die Dreisprachigkeit überladet den Raum und zwingt zu Änderungen in der Singstimme, die den Originaltext nicht deutlich sehen läßt. Der Einband ist fest und von geschmackvoller Einfachheit. Im „Othello“ wird das für Paris nachkomponierte Ballet nicht mitgeteilt, mit Recht, da dieses durchaus nicht am Platze war und nur eine bedauernswerte Konzession Verdi's bedeutete. Einige wenige Druckfehler sind leicht zu berichtigen.

So wird diese schöne Ausgabe viel beitragen zu einer genaueren Kenntnis des merkwürdigen Meisters, dessen schöpferische Kraft schier unermesslich scheint, und der trotz seines langen Lebens und seiner zahlreichen Werke sich nicht „ausgeschrieben“ hat.

---

## REVUE DER REVUEEN

---

### Aus deutschen Musikzeitschriften

**SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT** (Berlin), 71. Jahrgang, No. 6 bis 29 (5. Februar bis 16. Juli 1913). — No. 6. „Ein drittes Tongeschlecht?“ Von August Spanuth. Besprechung der theoretischen Schrift „Das moderne Tonsystem in seiner erweiterten und vervollkommenen Gestaltung“ von Carl Robert Blum. „Blums neue Lehre vom dritten Tongeschlecht mag eine Menge Widerspruch entfesseln, aber sie verdient ernste Beachtung interessierter Kreise.“ — „Unsere Notenschrift und ihre Reformer.“ Von H. E. Sočnik. (Schluß in No. 7.) „Ist unsere Notenschrift nun wirklich so miserabel, wie sie die Reformer gern hinstellen möchten? Doch wohl nicht. Es ist wirklich alles mögliche, daß unsere Klangsymbole nicht allein die absolute Tonhöhe, sondern zugleich auch noch relative Funktionen anschaulich ausdrücken können. Ist es diesen Tugenden gegenüber nicht ein ganz klein wenig gleichgültig, daß wir manchmal unsere Aufmerksamkeit etwas anstrengen müssen?“ — No. 7. „Verdi und sein Volk.“ Von Friedrich Spiro. Über die imposanten Vorbereitungen Italiens zur Feier des 100. Geburtstages Verdi's. Verfasser legt sich am Schluß „nicht ohne Melancholie“ die Frage vor: „Wie ehrt Deutschland seinen Musikdramatiker von 1813?“ — No. 8. „Ein Beethoven-Fund.“ Von Spiro. Über die in Prag von Dr. Chitz aufgefundene Beethovensche Sonatine für Mandoline. — No. 9. „Wer ist musikalisch?“ Von Hjalmar G. Sander. — „Mehr musikalische Bildung auf unseren höheren Schulen!“ Von H. Walter. — No. 10. „Felix Draeseke †.“ Von Arno Rentsch. „... Auch er glich jenen echt deutschen Naturen, die von Wolframs Parzival bis zum Wagnerschen Parsifal, zum Prinzen von Homburg, zum Hungerpastor Hans Unwirsch dichterischer Niederschlag unseres germanischen Wesens sind. Sein auf das Reine gerichteter Sinn ließ ihn die künstlerische Gralsburg finden, in Weimar weihte ihn der Walter des heiligen Grales der Musik, Franz Liszt, und dieser Weihe, die ihren Ausdruck in Liszts Weimarer Testament von 1860 fand: „mögen sie das Werk fortsetzen, was wir begonnen haben — die Ehre der Kunst und der innere Wert der Künstler verpflichtet sie dazu“, dieser hohen Worte hat Felix Draeseke bis zum letzten Atemzuge sich würdig erwiesen ...“ — No. 13. „Musikalische Fiktionen.“ Unbequemes von Siegmund Pisling. II. „... Eine ruchlose Fiktion macht sich in unserem Opern- und Konzertleben breit und immer breiter, je ärmer die Musikwelt an Persönlichkeiten wird. Man schwindelt Nützlichkeiten zu Persönlichkeiten hinauf, stempelt Einer zu Hundertern, wenn nicht gar Nullen zu Einern. Vorüber die Zeiten, wo man sagen durfte, daß in allen Berufsarten für bloß Nützliche ein Gedeck aufgelegt sei außer in der Kunst. Heutzutage sind die meisten Plätze an der Tafel von Utilitäten besetzt, denen ein Chor von Speichelleckern und Nichtsverstehern Beifall grunzt. Man stellt sich seinem Tischnachbar nicht vor als Hoftaktschläger — größtenwahnsinniger Bursche du! —, als Mezzosopranbeamtin, in Verwendung bei Verdi, oder als Heldenentorwurst Katastrophski; nein, Blick und Haltung lassen keinen Zweifel darüber, daß man sich als Spezialbevollmächtigten Ihrer Majestät der Tonkunst betrachtet. Man ist „K-h-ü-ü-ntler“. Ist das nicht, um blutige Tränen zu weinen? Arme Musik! ...“ — No. 14. „Arnold Schönbergs Basso continuo“. Von Max Graf. Verfasser kritisiert die Aussetzung des Basso continuo durch Arnold Schönberg in einem Band der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich.“ „... Über Schönberg als Komponisten läßt sich streiten. Daß er als Bearbeiter des Basso continuo, noch

dazu in einer wissenschaftlichen Publikation, nicht am Platze war, darüber geben die Stichproben, die einem einzigen der von Arnold Schönberg bearbeiteten Werke entnommen wurden, Aufschluß. Verwunderlich ist, daß der Herausgeber dieses Bandes der „Österreichischen Denkmäler“, Herr Wilhelm Fischer, alle die harmonischen und stilistischen Fehler des Schönbergschen Basso continuo nicht bemerkt, und noch verwunderlicher, daß der Leiter der Publikationen, Prof. Guido Adler, den historischen und musikalischen Widersinn nicht nachgeprüft hat, weil der Name Arnold Schönberg ihn geblendet hat. Aber der kritische Sinn der strengen Wissenschaft sollte sich durch einen Modenamen nicht so leicht aus der Fassung bringen lassen.“ — No. 15. „Hans Richter.“ Von Ferdinand Scherber. „... Er hat nie nach dem Lorbeer des Komponisten gelangt und den Direktorposten ebenso oft ausgeschlagen, als er ihm angeboten wurde. Wer den Dirigentenberuf so über alles stellt, den stellt auch dieser Beruf über alle ...“ — No. 16. „Neue Methoden im Musikbetrieb.“ Von August Spanuth. „... Die Idee, musikalische Kultur könne durch ein Massenangebot, durch Überfütterung mit Musik gefördert werden, ist in unserer Freibilletära längst ad absurdum geführt worden. Anstatt immer wieder neue und größere Geldopfer von indirekt Beteiligten zu verlangen, sollte man bei jeder musikalischen Unternehmung zuerst daran denken, die Darbietungen zu einem wirklichen Bedürfnis zu machen ...“ — No. 17. „Eine unbekannte Episode aus Anton Bruckners Leben.“ Mitgeteilt von Ferdinand Scherber. „... Im Dezember 1889 hatte Bruckner bei dem damaligen Burgtheater-Direktor Dr. August Förster vorgesprochen und sich um die durch den Abgang Julius Sulzers, der 1889 aus dem Theater als Kapellmeister geschieden war, frei gewordene Stelle eines Dirigenten der Hof-Burgtheaterkapelle beworben. Förster, der in den musikalischen Personalien Wiens nicht sehr erfahren gewesen sein mochte, fragte bei Hermann Levi in München an und erbat sich nähere Auskünfte über den Petenten, der ihm wohl noch merkwürdiger vorkam als sein Begehren ...“ Aus der Antwort Levis, der Bruckners Siebente „für das bedeutendste symphonische Werk hält, welches seit Dezennien geschrieben worden ist“, interessiert auch noch die folgende Stelle: „... So ist es denn gekommen, daß er, von widrigen äußeren Lebensschicksalen verfolgt, vom Kampf um das Dasein ermüdet, von einer ihm fremden und feindlichen Welt umgeben, sich schließlich, am Abend seines Lebens, um die Stellung eines Zwischenakts-Musikmachers bewerben muß, während der Ehrendoktor und Ehrenbürger Brahms sich bereits eine Million erschrieben hat ...“ — No. 22. „Wagner und Dänemark.“ Von William Behrend. „Das Verhältnis zwischen Wagner und Dänemark in Kürze zu untersuchen, mag nicht ohne Interesse sein. Erstens hat Dänemark seit Generationen einen Hauptteil seiner geistigen Kultur — und zwar besonders in musikalischer Hinsicht — aus Deutschland geholt; dann hat bekanntlich Richard Wagner viele und zum Teil ausschlaggebende Ideen für seinen ‚Nibelungenring‘ aus den nordischen Sagen und Eddas genommen. Es ist authentisch (mir nämlich von Niels Gade selbst berichtet), daß Wagner, schon als er anfang, sich mit dem Stoff zu beschäftigen, wahrscheinlich im Jahre 1846 bei der Aufführung der Neunten Symphonie zu dem auch noch jugendlichen dänischen Tonkünstler sagte: ‚Ich muß zu Ihren alten nordischen Sagen greifen, die sind viel tiefsinniger als die unseren.‘“ — No. 25. „Peter Heise.“ Von Fritz Crome. „... wie wenige kennen überhaupt irgend etwas von dem, was dieser sympathische, viel zu früh verstorbene dänische Komponist geschrieben hat? Sicher werden aber die wenigen, die auf seine Werke gestoßen sind, das nur einem gütigen Zufall zu danken haben. Und doch hat Peter Heise zweifelsohne Werke von wirklichem Wert geschaffen,

die ihm, wenn die Verhältnisse anders gelegen hätten, einen allgemein anerkannten Platz unter den bedeutenden Komponisten des vorigen Jahrhunderts hätten verschaffen müssen . . .“ — No. 27. „Eine Auferstehung.“ Von Friedrich Spiro. Über die von Ettore Romagnoli neu bearbeiteten „Bakchantinnen“ des Euripides. „ . . . Diese glänzende Akustik des Tibertales [Stadion an der Via Flaminia bei Rom] kam auch der Instrumentation zustatten; so zart sie gehalten war, so genau kam jede Nuance zur Geltung, ja manche nur füllende, modern anmutende Begleitfigur hätte man wohl noch entbehren können. Und so läßt uns diese Auferstehung des großen Atheners schließlich noch einen hoffnungsreichen Blick in die Zukunft tun: vielleicht findet sich auch einmal ein moderner Dramatiker, der — gewiß ohne die antiken nachzuahmen, aber von ihnen belehrt — das Heil seiner Musik nicht von einer immer weiter getriebenen Häufung der Instrumente erwartet, sondern gerade vom Gegenteil. Ansätze zu einer solchen gesunden Reaktion sind ja bereits selbst da zu bemerken, wo man es am wenigsten erwartete; das geplagte moderne Ohr schmachtet nach Erlösung: möchten vernünftige Komponisten die Strömung wahrnehmen!“

**ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG** (Berlin), 40. Jahrgang, No. 3 bis 15 (17. Januar bis 11. April 1913). — No. 3. „Mehr Achtung vor dem geistigen Eigentum.“ Von Max Steinitzer. Verfasser wendet sich mit scharfen Worten gegen die Mode-seuche der „Bearbeitungen“ von Werken Bachs und Händels. „ . . . Man stelle sich nur einen Augenblick das Analoge auf anderen Gebieten der Kunst vor. Lachte man nicht mit Recht vor einigen Jahren in ganz Deutschland über einen Universitätsprofessor, der Goethes ‚Faust‘ mit Szenen eigener Fabrikation bereichert herausgab? Oder was würde man zur Kopie eines klassischen Gemäldes sagen, deren Maler den Beschauern erklärte: ‚Diese Nase habe ich übermalt, weil mir die Raffaels nicht gefiel; hier habe ich eine Figur aus einem anderen Gemälde von ihm hineinkopiert, dort habe ich die Locken blond gemacht, weil ich das wirkungsvoller finde, als braun.‘ Müssen wir Musiker jede Handbreit von Kulturbegriffen in unserm Fache immer wieder von neuem verlieren, verteidigen und reklamieren? . . .“ — No. 4. „Über die Orchesterbesetzung Bachscher Werke.“ Von Fritz Volbach. „ . . . Zu Bachs Zeit genügten seine Mittel dem Zweck vollkommen. Unterdessen aber haben diese künstlerischen Mittel eine große Steigerung und Vervollkommnung erfahren. Wir würden wohl kaum mit einer Ausführung der damaligen Zeit, einer naturgetreuen Kopie, zufrieden sein. Wir sind gezwungen, wollen wir eine wenigstens gleichstarke Wirkung des Werkes empfinden, diese Mittel so zu steigern, daß sie unserm Empfinden genügen. Wir dürfen und können nicht auf unsere vollbesetzten Chöre und Orchester verzichten, wir dürfen uns nicht, weil Händel in seinen Oratorien nur kleine Orgeln verwandte, auf wenige Register beschränken, wir müssen vielmehr alle Vorzüge unserer Mittel auch den Werken der Alten zugute kommen lassen. Das darf aber nur geschehen, unter strengster Beobachtung der Stilreinheit der Werke . . .“ — „Schelling als Musikphilosoph.“ Von Paul Riesenfeld. (Fortsetzungen in No. 5 und 6, Schluß in No. 7.) — „Die ‚technischen Studien‘ Franz Liszts.“ Von August Stradal. „ . . . Was Czerny geahnt hat, aber leider nicht durchführen konnte, hat Liszt, sein ehemaliger Schüler, in seinen technischen Studien realisiert. Hier liegt das Neue Testament des Klavierspiels. Darum wäre es an der Zeit, daß die Konservatorien und Musikakademien diese Lisztschen Studien ihrem Lehrplan beifügten und nach diesen unterrichten. . . .“ — No. 5. „Zum Neubau des Königlichen Opernhauses in Berlin.“ Von Karl Storck. „ . . . Es kommt wirklich auf ein, zwei Jahre längeres Warten nicht an. Aber hilflos stehen wir nachher vor

einer übereilten Arbeitsleistung da. Wir haben im neuen Berlin gerade genug Monumentalbauten, deren Entfernung wesentlich dazu beitragen würde, Berlin jener kaiserlichen Versicherung, daß es noch einmal die schönste Stadt werden wird, näherzubringen. Es ist an der Zeit, nun auch positive Leistungen für diese Entwicklung aufzubringen.“ — No. 7. „Richard Wagners ‚Heldenoper‘ ‚Siegfrieds Tod‘ in ihrem Verhältnis zur späteren ‚Götterdämmerung‘.“ Von Martin Ehrenhaus. Behandelt den Umschwung in Wagners Grundauffassung der Tetralogie. — Nr. 8. „Wieland.“ Ein physiognomisches Fragment von Eugen Segnitz. „... Wieland teilte das Interesse für Musik mit Herder, nur daß dieser sich mehr mit ihrer theoretischen und ästhetischen Seite befaßte, und es traf ihn auf diesem Gebiete das gleiche Ungemach wie Goethe, der sich fernhielt von bedeutenden Meistern und sich mit kleinen lange Zeit eifrig bemühte um das Singspiel, ohne jedoch zu greifbaren Resultaten zu gelangen. Wenngleich er des öfteren wieder auf den Satz zurückkam, die Musik sei nur insofern Musik, als sie das Herz rühre, und forderte, daß eine Komposition in freiem und unmittelbarem Schaffen entstehe (denn ‚die Grazien hassen ein mühsames, nach der Lampe riechendes Werk‘), so kam er doch unter den Vertretern der deutschen klassischen Literatur der Idee und dem Wesen der Oper am nächsten und zeigte sich als echter Anhänger Glucks...“ — „Etwas vom Walzer.“ Von Oscar Guttman. (Schluß in No. 9.) „... Die Menge befriedigt beim Tanzen keinen Kunstinstinkt, sondern, abgesehen von dem nicht zu leugnenden erotischen Hintergrund, ist es reine Freude, sich nach einem rhythmischen Geräusch möglichst toll zu drehen. (Genau wie das Klavierspiel den vielen nur Freude an selbstgemachtem Lärm ist, nicht etwa an der Musik.) Dazu aber Kunstwerke zu benutzen, ist der größte Mißbrauch mit geistiger Kraft genialer Meister. — Die Menge, die ja so viel will, will aber auch tanzen! sogar Walzer! sie will! Nun, da ein rhythmischer Geräusch gebraucht wird, warum nimmt man nicht gemessene Schläge auf Gegenstände; oder in die Hände schlagen, begleitet, wenn schon Töne dabei sein sollen, von irgendwelchem Geheul, kurz, warum macht man es nicht so, wie wilde Negerstämme? Oder sind die Walzer für Tanzende etwas anderes als solches Geräusch? ...“ — No. 10. „Die Musik als Erzieherin.“ Von Otto R. Hübner. (Schluß in No. 11.) „... wie wir alle unsere Wissensergebnisse der Menschheit zu Füßen legen, so soll es auch mit unserer Kunstausübung sein: nicht des Daseins Endzweck ruht in ihr, sondern ihre hohe Aufgabe ist, das Leben zu fördern! Mit dieser Erkenntnis stürzt freilich jene kühne Pyramide ‚l'art pour l'art‘ ein, die der phantasiebeschwungte Menschengestalt in unseren Tagen aufgerichtet hat. Gar vielen heutigen gilt ja die Kunst, und zumal vielen Tonkünstlern ihre Musik, wie ein Heiligtum, das sie, anstelle der entthronten Religion, als herrschende Göttin anbeten. Aber wohin hat diese Vergötterung geführt? Zur Verkünstelung, Intellektualisierung und Ästhetisierung dieser Kunst, welche Wendung ihrer eigentlichen inneren Art ganz fremd ist...“ — No. 11. „Felix Draeseke †.“ Von Hugo Daffner. „... So ist denn mit Draeseke einer der letzten Rufer und Kämpen im Streit um Wagner und Liszt, einer der nicht nur künstlerisch, sondern auch persönlich markantesten künstlerischen Charakterköpfe dahingegangen...“ — „Zum Tode eines Idealisten (Richard Hansmann †).“ Von Karl Storck. „... In Richard Hansmann hat die Janko-Klaviatur, die — mag man auch einzelne Bedenken geltend machen — weitaus die bedeutsamste und vielversprechendste Entwicklung des Klavierbrettes und damit des Spielumfangs des Klaviers darstellt, ihren beredtesten und zähesten Vorkämpfer verloren. Daß sich nunmehr diese bedeutsame Erfindung trotzdem weiterhalten und schließlich durchsetzen wird, wage ich kaum zu hoffen; denn hier sind Mächte zu überwinden, die mit der Sache

an sich, die mit der musikalischen Seite, aber auch mit der begreiflichen Trägheit des Publikums gar nichts zu tun haben. An dieser Macht, am Kapital, ist auch Richard Hansmann gescheitert . . .“ — No. 12. „Hebbel und Wagner.“ Von Karl Storck (Fortsetzung in No. 13, Schluß in No. 14). „. . . sie haben beide aus dieser höchsten Einschätzung ihres Berufes vor allem ihre Verpflichtung, nicht nur gegen sich selbst, sondern auch gegen die Menschheit gefolgert und haben Rechte nur insoweit geltend gemacht, als es die Erfüllung jener Pflicht gebot. Im Jahre der schwersten Kämpfe geboren, in einer innerlich zwiespaltigen, äußerlich gedrückten Zeit herangewachsen, zum Kämpfen gezwungen gegen ein erbärmlich kleinliches Leben, sind sie beide gleich große Sieger der deutschen Geistigkeit. Und gerade, daß sie beide so verschieden sein können, bezeugt die Weite des deutschen Geistes und der deutschen Kunst . . .“ — „Öffentliche Musiken anno 1787.“ Von Adolf Prümers. — „Erinnerungen an Felix Draeseke.“ Von L. Pohl. — No. 14. „Was die Geschichte der Posaunen lehrt.“ Von Ludwig Plaß (Schluß in No. 15). Studie über die ehemalige und gegenwärtige Turmmusik. „. . . Nicht nur an der Art seiner Sprache, Lieder, Tänze, Volksgebräuche und Kleidung erkennt man den Charakter eines Volkes, auch an seinem von ihm gepflegten oder gar erfundenen Lieblingsinstrumente; denn dieses ist der Dolmetsch seines durch Worte nicht ausdrückbaren Empfindens, seines Gefühls- und Seelenlebens. Wäre das deutsche Volk wohl noch wert seiner Ahnen, wenn es nicht mehr Freude empfände beim Erklängen eines frischen Trompetenstückleins, oder eines prangenden Posaunensatzes, oder eines Ernst wie Heiterkeit, Mut wie biedere deutsche Michelhaftigkeit verkörpernden sanglichen Marsches alter Zeiten bzw. rhythmisch alten Gepräges; wenn es dagegen ein vollkommenes Behagen, eine restlose musikalische Befriedigung fände an Klaviergeklimper, an verstimmten und tempofalschen Phonograph-Reproduktionen, an lüsternen Operettenarien und albernen Tingeltangel-schmarren sowie an näselnden harmoniearmen Ziehharmonikas? . . .“ — No. 15. „Kino und Oper.“ Eine Epistel von Eugen Dittmer. „. . . Das Volk will Zerstreuung und Vergnügen; daß aber das mittlere und gebildete Publikum sich solchem (erhebenden?) Kinotum hingibt, ist hoffentlich nur eine Zeitströmung, welche bald wieder abflauen wird. Nun wohl, es ist an der Zeit, dieser Strömung (ins Kino) energisch entgegenzusteuern, und zwar am besten mit einer Filmsteuer, nur davon verspreche ich mir einen Rückgang der Besuchsziffer der Kinos . . .“

**NEUE MUSIK-ZEITUNG** (Stuttgart), 34. Jahrgang, Heft 8 bis 10 (16. Januar bis 20. Februar 1913). — Heft 8. „Die reine Wirkung der Straußischen Programmsymphonie.“ Von Heinz Tiessen. „. . . Ich betrachte es bei Strauß . . . als das Genialste, wie er die Gefahr des oft episch-addierenden Programms durch eine (vielleicht genial-unwillkürliche) Umprägung in das Dramatisch-Multiplizierende beiseitigt hat. (Der tatsächlich episch-erzählende ‚Don Quixote‘ nennt sich ein Variationenwerk und erhebt also als ein zyklisches nicht den Anspruch, eine einzige größte Formeinheit zu werden.) Und ich könnte kein grandioseres Beispiel dafür anführen, wie die höchste Erhabenheit des idealen Gehaltes in ein denkbar einfachstes, plastisch-klarstes Musikgebilde eingegangen ist (und wie dadurch die denkbar höchste Art des Kunstwerks hervorgebracht ist), als Richard Straußens in dieser Hinsicht noch nicht genügend gewürdigte Tondichtung ‚Also sprach Zarathustra‘. Kein anderes Werk von Strauß erhebt sich zu einer so reinen Höhe der lückenlosen Notwendigkeit wie diese großzügigste, genialste und — wegen dieser Höhe der Notwendigkeit — auch künstlerisch vollkommenste seiner Tondichtungen . . .“ — „Zur Textfrage von Mozarts ‚Don Juan‘.“ Eine Entgegnung an Ernst Heinemann von Rudolf Cahn-Speyer. — „Tonsatzlehre“. Von M. Koch.

(Fortsetzung.) Der Orgelpunkt. — „Der Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands und seine außerordentliche Hauptversammlung in Berlin“. Erwiderung von Armin Osterrieth. — Heft 9. „Erinnerungen an Anton Bruckner.“ Von August Stradal. (Schluß.) „... Es gelang mir auch, durch Gespräche mit Bruckner in dessen künstlerisches Glaubensbekenntnis einen Einblick zu tun. Zunächst schwärmte er ... für Joh. Seb. Bach; in ihm ersah er den Anfang, das Sein und Werden aller Kunst. Bruckner kannte sehr genau die Orgelkompositionen, die Passionen, die h moll-Messe Bachs. Nicht so groß war seine Bewunderung für Händel. Obgleich er diesen auch hoch verehrte und insbesondere von den Konzerten Händels für Orgel und Orchester mit Begeisterung sprach und im Konservatorium spielen ließ, vermüßte er doch bei Händel, trotz seiner Erhabenheit und großen kontrapunktischen Kunst, die harmonischen Kühnheiten Bachs, und die meist in gleichem Stil gehaltenen Schlüsse der einzelnen Sätze Händels minderten seine Begeisterung. Hiermit teilte er die gleichen Anschauungen, die Liszt in betreff der Werke Bachs und Händels hatte. Daß Haydn, Mozart, Beethoven von Bruckner wie Götter verehrt wurden, ist bekannt. Wie Liszt, hatte aber auch Bruckner einen holden Liebling, einen Hausgott, den er wohl nicht auf die höchste Stufe wie Bach und Beethoven stellte, welchen er aber mit jeder Faser seines Herzens liebte. Es war Franz Schubert...“ — „Die Psychologie der musikalischen Übung.“ Von Semi Meyer. XII: Das Verständnis. „... Es soll gewiß nicht einer gedankenlosen Schwärmerei unter Berufung auf das unbeschreibbare Gefühl das Wort geredet werden, aber es muß der unberechtigte Anspruch zurückgewiesen werden, als bestände das Verständnis in der Auflösung der Handwerksarbeit. Die muß so gestaltet sein, daß das einigende Band des Motivaufbaus die Spannung des Hörers nicht abreißen läßt, ohne ihn doch zu ermüden und ohne wiederum so aufdringlich hervorzutreten, daß statt eines reizvollen und ahnungsreichen inneren Zusammenhangs eine von außen herangebrachte Einheit herauskommt...“ — „Für den Klavierunterricht“. Chopin: Etüden op. 25. Von Heinrich Schwartz. — „Schule und Musik“. Von Wilibald Nagel. „... Um was es sich handelt, sei hier nochmals mit allem Nachdrucke betont: es handelt sich zunächst nicht um Heroenkult irgendwelcher Art, vielmehr darum, in der Schule, soweit sie allgemeine Bildungsanstalt ist, die Kunst in Zusammenhang mit der allgemeinen Kulturentwicklung zu setzen, durch Betrachtung von Parallelerscheinungen das Verständnis für die gemeinsame geistige Sphäre der Kulturarbeit einer Zeit zu fördern. Die Höhepunkte ergeben sich dann ganz von selbst...“ — „Ernst Naumann“. Ein Gedenkblatt von M. Meier-Wöhrden. „... Wenn wir sein Lebenswerk überblicken, so scheint das eigene Schaffen hinter dem, was er an gründlichen Bearbeitungen älterer Meister geliefert hat, zu verschwinden. Und doch genügen die wenigen Werke, die seine Muse uns beschert hat, völlig, ihn als einen Eigengearteten zu erkennen. Gewiß verleugnen die Kinder seiner Kunst nicht den Charakter ihrer Zeit, aber es wäre gänzlich verfehlt, Naumann einfach als einen Nachahmer oder Nachempfänger Schumanns hinzustellen. Davon wird sich jeder überzeugen können, der eins seiner Werke einmal gründlich prüft...“ — Heft 10. „Vom Volkslied in Niedersachsen“. Von Wilhelm de Witt. Mitteilung von Texten und Singweisen einer Reihe noch heute lebendiger niedersächsischer Volkslieder. — „Schule und Musik“. Erwiderung auf den Artikel Wilibald Nagels von Prof. Zeller. — „Musikalische Ornamentik“. Von Edward Dannreiter. (Fortsetzung.) — „William Wolf.“ Ein Gedenkblatt von Leo Heller.

Willy Renz



## BESPRECHUNGEN

### BÜCHER

13. **Studien zur Musikwissenschaft.** Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, unter Leitung von Guido Adler. I. Heft. Verlag: Artaria & Co., Wien 1913.

Um die monumentalen Bände der „Österreichischen Denkmäler“ zu entlasten, hat die Leitung des Unternehmens beschlossen, einzelne umfassende Einleitungen der Herausgeber in Separatdruck herauszugeben, ein Gedanke, der nur willkommen zu heißen ist. Das erste, unter Leitung von G. Adler edierte Heft bringt drei wertvolle Studien zur Geschichte der älteren Oper. E. Wellesz legt eine Reihe stilkritischer Studien zur Geschichte der venezianischen Oper, insbesondere Cavalli's, vor; M. Neuhaus untersucht die anziehende Persönlichkeit des Wiener Hofkomponisten A. Draghi und gibt dankenswerterweise einen Gesamtkatalog der Werke dieses fruchtbarsten Komponisten, während E. Kurth sich als ebenso ersprißliche wie dringliche Aufgabe die Jugendopern Glucks als Stoff zu vergleichenden Untersuchungen wählte. Als „Studien“ sind diese Beiträge dadurch gekennzeichnet, daß sie, wie schon der Zweck ihrer Entstehung anzeigt, nicht die ganze Fülle ihrer Themata erschöpfen, sondern eine Anzahl wichtiger Fragen herausgreifen und zu beantworten versuchen. Bei Draghi mußte anderenfalls auf eine noch schärfere Herausarbeitung seiner musikalischen Persönlichkeit, seines Einflusses auf die nähere und fernere Umgebung, vor allem auch auf seine Stellung in der Geschichte der komischen Oper, eingegangen, bei Gluck auf das musikalische Milieu und auf die Werke der zeitgenössischen Italiener, denen er seinen Jugendstil verdankte, hingewiesen werden. Beim Thema Cavalli konnte sich der Verfasser bereits auf wichtige Vorarbeiten stützen. — Mit den an den Schluß des Bandes gestellten Exzerpten aus den Hofmusikakten des Wiener Hofkammerarchivs lieferte Dr. A. Koczirz der musikalischen Lokalforschung Wiens einen Dienst.

Dr. Arnold Schering

14. **Detlef Schultz: Heilkraft des Gesanges.** Mazdaznan-Harmonielehre. Verlag: David Ammann, Leipzig 1912.

Mit redlichem Bemühen — sine ira et studio — habe ich das Buch dreimal gelesen und die Übungen nach Vorschrift ausprobiert, denn der Verfasser sagt: „Erst in Verbindung mit den praktischen Übungen kann das richtige Verständnis — das eben nicht in nur theoretischem Erkennen besteht — gewonnen werden.“ Wenn ich nun den Ansichten des Verfassers, was die Anwendung des zarathustrischen Mazdaznan auf den „europäischen“ Kunstgesang betrifft, trotzdem nicht zu folgen vermag, so liegt das gewißlich nicht an meinem guten Willen. Das Werkchen, das auf den zarathustrischen Lebenslehren und ihrer Quintessenz, der Lehre von der Harmonie, dem Mazdaznan, aufgebaut ist, ist sicher gläubiger Überzeugung dieses allein seligmachenden Systems entsprungen und stellt an die Phantasie nüchterner Leser keine kleinen Aufgaben. Es ist hier nicht meines Amtes über Aussprüche zu rechten, wie: „Die Natur also

hat sich stufenförmig höher und höher entwickelt bis zum Menschen . . . Demzufolge vereinigen wir in uns die Erfahrungen aller früheren Entwicklungsstufen, durch die wir hindurch gehen mußten, um den Typus ‚Mensch‘ zu erreichen.“ „Zum Leben erweckt werden die Gehirnzellen durch die Macht des richtig gebildeten und gelenkten Atems, der in den Ganglien des Nervensystems elektrische Kräfte erzeugt und diese vom Rückgrat aus dem Gehirn zusendet.“ „Der individuelle Gedanke entspringt im Herzen, dem Sitz des Geistes, durch die Kraft des individuellen Atems“ — mittels Erzeugung elektrischen Fluidums — „und pflanzt sich durch die Ganglien und das Rückgrat zum Gehirn fort, wo er zur Entwicklung gelangt.“ „Die hintere Herzkammer bildet gewissermaßen das Tabernakel unseres körperlichen Heiligtums“. Darüber mögen Ärzte und Philosophen ihr Urteil abgeben. Durchaus außerhalb des Bodens der Wissenschaft stellt sich der Verfasser mit der Behauptung: „Mazdaznan lehrt, daß unendlich viel mehr Nervenzentren im Körper vorhanden sind, als die anatomische Forschung feststellen kann. Die meisten Nervenzentren befinden sich jedoch (durch fehlerhafte Behandlung des Kindes beim Geburtsakt) schon seit der Geburt im gelähmten Zustande. [!] Solange nun gewisse Nervenzentren gelähmt sind, können auch entsprechende Gehirnfunktionen nicht in Tätigkeit treten. Von der Belebung der gelähmten und untätigen Nervenzentren (Mazdaznan nimmt im ganzen 72000 Nervenzentren an) hängt zum größten Teil unsere Entwicklung ab. Beleben und stimmen wir das Nervensystem, so verbreiten wir dadurch Leben und Harmonie im ganzen Organismus . . . Welches Mittel haben wir nun, um das Nervensystem zu beleben und zu stimmen? Den Atem.“ Wir wollen nun sehen, welches Heil der „europäische“ Kunstgesang vom Mazdaznan zu erwarten hat. Zunächst erfahren wir über den Atem, daß es dreierlei Arten desselben gibt: „den tierischen Atem (Bauchatem)“; „den diaphragmatischen Atem“, der einer höheren Stufe der Erkenntnis entspringt, aber „einseitig die moralische oder spirituelle Gruppe unseres Gehirns entwickelt“. Selbstbeherrschung, Bewußtsein und Konzentration in der Mitte unserer Stirn (intellektuelle Gehirngruppe) entwickelt sich erst „durch die Kraft des individuellen Atems (sogen. Gehirnatem oder Atem mit den oberen Lungenflügeln)“. Diesen individuellen Atem erzielt man sehr einfach laut Angabe: „ . . . den Blick auf die Nasenwurzel gerichtet (individueller Atem)“. Aber noch andere Arten des Atems lehrt uns das Mazdaznan: „Das zweitemal richten wir den Blick auf unsere Nasenspitze und denken an unser Herz (Seelenatem). Das drittemal richten wir den Blick nach oben (nach der Mitte der Stirn) um höchste Konzentration zu erlangen (Geistesatem)“. Die Einatmung hat so zu geschehen: „Im Unterschied von dem Gehirnatem der Atemübungen wird in allen Harmonieübungen der Seufzer- oder Sängerratem angewendet, d. h. der Atem wird kurz und rasch, sozusagen in einer Reihe von schnellen Staccati, eingenommen, wobei sich das Zwerchfell hebt.“ „Daß dies beim Kunst-

gesänge die ungeeignetste Art des Einatmens ist, darauf brauche ich nicht noch besonders hinzuweisen. Bezüglich der Ausatmung huldigt der Verfasser dem Prinzip des Stauens. Über die Führung des Atems beim Singen erfahren wir nichts, mit Ausnahme, daß dem Summen mit geschlossenem Munde (m) das Wort geredet wird, aber nicht zur Ausnutzung der Resonanz, sondern weil es „einen noch stärkeren Grad der Atemstauung bedeutet“ und um durch das m „die Tonschwingungen zu ihrem Ausgangspunkt, dem Herzen, zurückzulenken“. Von den Vokalen sagt der Verfasser: „Durch das häufige Absingen der richtigen Vokale in richtigen reinen Lauten lernen wir auch eine richtige Aussprache...“ Bei der darauf folgenden Beschreibung der einzelnen Vokale bekommen wir aber keine physiologisch richtige, nach ihrer Entstehung (von den Bewegungen der Zunge ist gar keine Rede), sondern es wird nur die äußere Form der Lippen beschrieben, und auch diese nicht durchweg einwandfrei, denn es heißt z. B. „Beim i sind die Lippen nicht mehr weit voneinander entfernt, aber die Mundwinkel werden so weit als möglich nach den Ohren gezogen. Beim ü spitzen sich die Lippen zu, was beim u noch stärker zum Ausdruck kommt.“ In Wirklichkeit müssen aber beim korrekt gebildeten ü die Lippen weiter vorgeschoben sein. Darüber, wie der Vokal überhaupt entsteht, belehrt uns das Buch wie folgt: „Der individuelle Ton... gibt sich nur im inneren Bereiche unseres Wesens kund, er ist immaterieller Natur, eine magnetische Kraft, ein ätherisches Schwingen, ein Sichbewußtwerden unserer Seele. Soll sich der individuelle Ton der Außenwelt offenbaren, dann muß er sich mit einem anderen Element expansiver und elektrischer Natur verbinden, und es entsteht dann der Sprachlaut (der klingende Vokal).“ Als Reihenfolge der Vokale wird bestimmt: a, ä, e, i, ü, u, ö, o. „Also der Tonleiter entsprechend eine Lautskala von a bis o. Der erste Laut des Menschen beim Eintritt in dieses Leben, bei der Geburt, ist das a. Der letzte Seufzer, wenn der Tod das Leben abschließt, endet mit einem o. Dieses o bedeutet aber zugleich einen neuen Anfang, es geht durch die unendlichen Schwingungen im All wieder in ein a, in ein neues Leben über (daher heißt es in der Bibel: Ich bin das A und das O).“ Meiner Überzeugung nach irrt hier der Verfasser, denn das A und O der Bibel bezieht sich nicht auf die Vokale als solche, es heißt vielmehr im griechischen Urtext: Ich bin das Alpha und das Omega (der erste und der letzte Buchstabe des griechischen Alphabets) d. h.: Ich bin der Anfang und das Ende. Von der Richtigkeit der Behauptung: „das Kind ruft ‚ü‘, wenn ihm etwas gefällt“, habe ich mich leider bisher nicht überzeugen können. Über den Ansatz des Tones werden wir also belehrt: „Der Ansatz des Tones geschieht am besten durch ein Ke oder che, so, daß man den Kehlkopf beim Ansatz vibrieren fühlt.“ Alle diese Behauptungen werden ohne den geringsten Versuch einer Beweisführung aufgestellt. Sie sind aber noch harmlos gegen so manche andere, die zwar mit dem Singen nichts zu tun haben, die ich Interessens halber doch erwähnen möchte: „Frankreich ist das Land der Wissenschaften... Wie alles, auch Dinge

unterhalb des Tierreiches, auf einen bestimmten Ton gestimmt ist, wie die Zitrone einen anderen Ton hat als die Pflaume.“ „Zu widrigen Verhältnissen brauchen wir bloß ein fröhliches Gesicht zu machen, dann kann unser Geist nicht auf die Dauer traurig sein.“ Das ist ja sehr einfach! „Andererseits aber bringen wir wieder durch den Gesichtsausdruck das Gehirn in die richtige Vibration...“ Aber als der Gipfel aller Kühnheiten erscheint mir die Behauptung: „Menschen, die gut gepflegte Hände haben... sind gute Menschen.“ Dann müßte so manche Priesterin der Venus vulgiva zu den Edelsten der Nation gezählt werden. „Traurig wäre das!“

Hjalmar Arlberg

15. **Emerich Kastner**; *Bibliotheca Beethoveniana*. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 3.—)

Der Verfasser nennt sein Werk ausdrücklich „Versuch einer Beethoven-Bibliographie“. Er verzeichnet alle von 1827 bis 1913 erschienenen Werke über den großen Tondichter chronologisch in der Weise, daß sogar die einzelnen Bände eines Werks wie dessen verschiedene Auflagen in das Jahr des Erscheinens eingereiht sind. Empfehlenswerter wäre wohl gewesen, ein mehrbändiges Werk vollständig beim Jahre des Erscheinens des ersten Teils zu bibliographieren und beim Erscheinungsjahr der späteren Bände einen kurzen Verweis zu machen. Auch vermisse ich bei Neuauflagen<sup>1)</sup> oder sogenannten Titelausgaben einen Hinweis auf das Jahr des ersten Erscheinens, ebenso bei Übersetzungen einen Hinweis auf das Erscheinungsjahr des Originals. Die bibliographischen Angaben sind oft ungleichmäßig und ungenau, oft ist die Seitenzahl, der Preis angegeben, oft fehlt aber auch beides. Warum der Verlagsort in runde Klammern gesetzt worden ist, ist mir nicht klar. Verlagsangaben fehlen auch gelegentlich. Ganz überflüssige Angaben des Titelblatts, z. B. S. 19 bei Sternfeld: „Der Reinertrag ist für die Richard Wagner-Stiftung bestimmt“, sind aufgenommen; nicht fehlen aber durfte meines Erachtens S. 28, daß Nagels Schrift das 6. Heft des „Musikalischen Magazins“ ist; beim Jahre 1903 fehlt bei Tengers Schrift der Zusatz: 3. Auflage, durchgesehen von Elis v. Hagen. Unerwähnt finde ich z. B. Hüffers „A. F. Schindler, der Biograph Beethovens“ 1909, sowie die 2. Auflage von Paul Bekkers „Beethoven“, die sich äußerlich von der ersten, nur höchst unvollständig von Kastner bibliographierten Auflage unterscheidet. Dr. Wolfgang A. Thomas-San-Galli ist im Alphabet unter San-Galli eingereiht, dem nach Schweizerseite seinem Vaternamen Thomas hinzugefügten Mutternamen. Der bekannte Forscher Hermann Kretzschmar ist im Register und auch sonst falsch genannt. Aufsätze und Notizen aus Zeitungen und Zeitschriften sind mit kleinerem Druck bei jedem Jahr hinzugefügt, leider nur die, welche Kastner „außer den in Originalen vorliegenden Werken“ selbst in seiner Bibliothek besaß; in das kurze Namenregister sind diese Zeitschriftenaufsätze nicht aufgenommen worden. Ungenügend finde ich, daß wohl die verschiedenen

<sup>1)</sup> So steht z. B. beim Jahre 1905: Grillparzers *Erinnerungen an Beethoven!*

Beethoven-Hefte der „Musik“ aufgeführt, aber nicht inhaltlich verzeichnet sind. Manche Zeitschriftenaufsätze sind doch unter die Bücher geraten, z. B. Imbert S. 25. Der Hauptmangel des Buches ist aber das Fehlen einer systematischen Zusammenstellung oder zum mindesten eines Schlagwortregisters; ich will doch z. B. nicht das ganze Büchlein durchsehen, um z. B. festzustellen, welche Schriften über Beethovens sogenannte „Unsterbliche Geliebte“ erschienen sind. Dieser „Versuch einer Beethoven-Bibliographie“ ist also ziemlich unvollkommen. Ausstellungen im einzelnen ließen sich noch mehr erheben.

Wilhelm Altmann

16. **Hans Kleemann:** Beiträge zur Ästhetik und Geschichte der Loeweschen Ballade. Verlag: Max Niemeyer, Halle a. S. (Mk. 2.40.)

Eine fleißige Doktorarbeit, mit Danksagung an den unterstützenden Professor (Hermann Abert), mit genauen Literaturangaben, die von Belesenheit zeugen, und mit zahlreichen Notenbeispielen, die zum großen Teil nicht genügend beweiskräftig und daher entbehrlich sind. Im Detail bietet die Arbeit manches Interessante, obwohl der Verfasser nur seine eigene Auffassung zur Geltung zu bringen sucht, ohne die zahlreichen, sehr verschiedenen Möglichkeiten ästhetischer Einschätzung kritisch zu würdigen. Dem Endergebnis der Arbeit, soweit es den Loeweschen Balladenstil betrifft, kann ich nur sehr bedingt zustimmen. Daß z. B. Loewes Balladenstil „keine eigentliche Entwicklung erkennen läßt“, daß „die Begleitstimme oft geradezu zu einem selbständigen Klavierstück“ wird, vermag ich nicht einzusehen. Trotz derartiger allzu schroffer Folgerungen kann aber die Broschüre künftigen Loewe-Forschern wegen ihres ehrlichen Strebens nach einem historisch gut fundierten Werturteil empfohlen werden.

Dr. Richard H. Stein

## MUSIKALIEN

17. **Joseph Haas:** Ein Kränzlein Bagatellen für Oboe und Klavier. op. 23. Wunderhorn-Verlag, München. (Mk. 5.—.)

Es sind gefällige Stückchen, die man deshalb empfehlen könnte, weil die Literatur der Soloblasinstrumente verhältnismäßig karg bedacht ist. Die Erfindung ist nicht bedeutend, zu sprunghaft und ohne inspirierte Melodik. Die harmonische Würze kann dafür nicht entschädigen. Der Satz jedoch ist mit gediegener Kenntnis gestaltet und steigert sich oft zu hübschen Effekten.

18. **Gottfried Rüdinger:** Sechs Singsprüche aus „Des Angelus Silesius Cherubinischer Wandersmann“ für eine Singstimme und Klavier. op. 5. Wunderhorn-Verlag, München. (Mk. 2.50.)

Die Stimmungskraft der gehaltvollen, tiefen Verse ist von Rüdinger mit schönstem Gelingen in Töne gebannt. Hoch anzuerkennen ist die gesangliche Führung der Singstimme. Der Klaviersatz nimmt großen Anteil an der Stimmungsmalerei, ohne jedoch ungebührlich in den Vordergrund zu treten. Erfreulich wirkt

die eigenartige reizvolle Melodik. Rüdingers opus 5 ist somit eine hoffnungsvolle und ernste Talentprobe. Hervorheben möchte ich No. 3 „Der beste Lobgesang“ und No. 6 „Der Schnee in der Sonne“.

19. **Siegfried Garibaldi Kallenberg:** Vier Sonette nach Dante Gabriel Rossetti für eine Singstimme und Klavier. Wunderhorn-Verlag, München. (Mk. 3.—.)

Das sind Kompositionen von spröder Eigenart, die sich nur schwer erschließen. Hier wird mit allen Mitteln moderner Harmonik gearbeitet, um dem tiefen Sinn der Dichtungen einen ebenso schwerwiegenden musikalischen Untergrund zu geben. Befreienden melodischen Schwung findet man hier allerdings nicht; denn die Musik geht ganz im Ausmalen der Stimmungen auf. Der Musiker wird an diesen Sonetten manchen feinen Zug bewundern; für das große Publikum sind sie aber nicht geeignet. Den Ausführenden bieten sie nicht geringe Schwierigkeiten. Walter Dahms

20. **Arnold Spoel:** 25 Solfèges für mittlere Stimme mit Klavierbegleitung. Selbstverlag, Haag 1913. (Mk. 2.50.)

Wenn auch im Laufe jeden Jahres erheblich weniger Vokalsen als Opern und Lieder geschrieben werden, ist doch der Bestand an wirklich guten Gesangsübungen kein so übermäßig großer, als daß ein Gesanglehrer, der sich und seinen Schülern ein wenig Abwechslung gönnen möchte, nicht ständig Ausschau hielte nach brauchbaren neuen Übungsstücken. Unter den neueren Erscheinungen verdienen die 25 Solfèges von Arnold Spoel besondere Beachtung, nicht weil sie der unumschränkten Königin im Reiche der Gesangkunst, Lilli Lehmann, gewidmet sind, die auch ein sehr freundliches kurzes Vorwort dazu geschrieben hat, sondern weil sie, natürlich nicht ausnahmslos durch die Bank, mit Geschick Altes und Bekanntes weiter auszubilden und der Richtung des modernen Geschmacks Rechnung zu tragen suchen. Den im Rhythmus leicht Schwankenden sei besonders Nr. 9 (drei gegen vier und umgekehrt) ans Herz gelegt, während den in der Tonhöhe wenig Reinlichen Nr. 15 mit dem Wechsel der harmonischen und melodischen Moltonleiter eine vielleicht nicht willkommene, aber um so nützlichere Aufgabe stellt. Die lehrreichen Vorhalte in Nr. 13 hätten sich leicht noch etwas mehr verwenden lassen; von den Nr. 16 (Getragene Figuren), 19 (Geläufigkeit), 23 (leichtes Figurenwerk) dürften die Opernschüler besonderen Nutzen haben, während das fleißige Studium von Nr. 18, 24, 25 und auch der schon erwähnten Nr. 23 den Konzertbesseren nicht genug empfohlen werden kann. Hjalmar Arlberg

21. **Claude Debussy:** Préludes pour piano, 2<sup>me</sup> livre. Verlag: Durand & Co., Paris. (12 Frs.)

22. **Paul Ertel:** Quatre impressions de la Suisse. Suite pour le piano. op. 27. Verlag: Forberg, Leipzig. (Mk. 5.50)

23. **Camille Saint-Saëns:** Valse gaie pour le piano. op. 139. Verlag: Durand & Co., Paris. (3 Frs.)

Wohin Debussy mit seinen primären Ober-  
tönen noch gelangen wird, weiß man das wissen

oder auch nur vermuten? Musik ist dies formlose Gewirr disparater häßlicher Tonfolgen ohne jede architektonische Form, wie es auch in dem zweiten Präludienheft uns entgegentritt, jedenfalls schon lange nicht mehr. Die hochpoetischen oder auch prosaischen („Hommage à Pickwick“ u. a.) Überschriften ändern daran nichts: eine davon, „Feuilles mortes“, hätte einen passenden Titel für das ganze Heft abgegeben. — Nicht viel besser steht es um die Impressionen aus der Schweiz von Ertel: Hier ist zwar wenigstens ein heißes Bemühen um die Gestaltung musikalischer Formen nicht zu verkennen, aber es mangelt durchaus an der schöpferischen Kraft, an den gestaltungsfähigen und gestaltungswerten Motiven. — Neben solchen Leistungen des modernen musikalischen Egotismus wirkt Saint-Saëns' harmloser Walzer wie eine Art Befreiung, obwohl er in keiner Hinsicht an sich besonderen Lobes wert ist.

24. **Martin Frey:** Rund um Bach. Fünfzehn Meistersätze für Klavier zu zwei Händen aus Bachscher Zeit, ausgewählt und für den Unterricht bezeichnet. Steingraber Verlag, Leipzig. (Mk. 2.40.)

25. **Walter Niemann:** Deutsche Ländler und Reigen für Klavier. op. 26. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig. (Mk. 2.20.)

Ob neben den guten Sammlungen älterer Klaviermusik, die wir Pauer verdanken, noch eine neue Auswahl nötig war, kann man bezweifeln. Das Bedürfnis zugegeben, wird man Freys Sammlung, die allerdings etwas knapp ist, mit Nutzen im musikalischen Unterricht verwenden. Daß auch Haydn und Mozart neben Couperin, Rameau, Scarlatti, Vivaldi, Martini, Händel und den Bachen darin vertreten sind, ist schwerlich zu rechtfertigen und die vom Herausgeber im Vorwort dafür beigebrachten Gründe überzeugen wohl niemanden. — Niemann gibt zehn volkstümlich gehaltene, kleine Stücke im Stile der verschiedensten Gegenden des deutschen Vaterlandes. Am gelungensten sind Nr. 3 („Alt-Wien“) und 7 („Oberbayrische Kirta“), ansprechend auch die meisten übrigen Nummern.

Albert Leitzmann

26. **A. W. Leupold:** Passacaglia für Orgel. Werk 8. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig 1913. (Mk. 2.—.)

Man hat sich daran gewöhnt, mit einem gewissen Mißtrauen an Passacaglien heranzutreten, da in ihnen, soweit sie von jüngeren Komponisten herrühren, in der Regel die kontrapunktische „Arbeit“ nach berühmten Mustern den Mangel an eigener Erfindungs- und formaler Gestaltungskraft ersetzen und verdecken muß. Um so angenehmer ist man von der Passacaglia Leupolds enttäuscht, die, durch ein glücklich erfundenes Thema von vornherein lebensfähig, vielerlei harmonische und rhythmische Feinheiten entwickelt und bei mittlerer Schwierigkeit dem Organisten eine sicher dankbare Aufgabe bietet. Der Komponist zeigt sich als gereifter und gediegener Musiker, der mit genauer Kenntnis und mit Liebe für die Orgel zu schreiben weiß. Seine Sprache ist ungesucht und im guten Sinne modern. Das Werk verdient Beachtung.

27. **Karl Hasse:** Suite in e-moll für Orgel (Improvisation, Larghetto, Capriccio, Ciacona). Werk 10. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig 1913. (Mk. 4.—.)

Der begabte Regerschüler liefert in dieser Suite eine neue sehr beachtenswerte Probe der Weiterentwicklung seines Kompositionstalentes. Gibt er auch in den ersten drei Sätzen dem auffassenden Ohre wie dem Verstande reichlich viel chromatische Probleme zu lösen — eine weisere Beschränkung wäre hier im Interesse der Wirkung entschieden anzuraten gewesen, — so versöhnt er mit der schlechthin meisterlichen Ciacona durch strengere Geschlossenheit des Tonalitätskreises und quellende Erfindung, Fluß und Überzeugungskraft der Sprache, was um so mehr besagen will, als das nur viertaktige Thema mit einem Dominanthalbschluß entschieden die Aufgabe erschwerte. Von den zahllosen in letzter Zeit gedruckten Passacaglien unterscheidet sich die Hasses in jeder Hinsicht durch Inhalt und Originalität. Das Werk verdient studiert und gehört zu werden.

Dr. Ernst Schnorr von Carolsfeld

28. **Hans Fährmann:** Streichquartett. op. 41. Verlag: Otto Junne, Leipzig. (Mk. 8.—.)

Gegen Fährmanns Klaviertrios op. 37 und 43 gehalten, steht dieses Streichquartett des bekannten Dresdener Organisten erheblich zurück; ich kann darin nicht mehr als eine solide Arbeit erblicken, in der manche kontrapunktische Feinheit im Satz doch nicht darüber hinwegtäuschen kann, daß dieses Werk lediglich Papiermusik ist. Vor allem ist der erste Satz gar zu hausbacken-trocken in der Erfindung, die Themen interessieren gar nicht und sind auch nicht recht entwickelungsfähig. Der zweite Satz besteht aus Variationen über ein offenbar ganz absichtlich sehr einfach gehaltenes Thema, die technisch ganz geschickt gemacht sind (z. B. mit einem Canon in der Oktave und Quinte), aber sich durchaus in herkömmlichem Stile bewegen und zu wenig modernes Empfinden zeigen. Ganz flott ist das Scherzo, doch fehlt auch hier die persönliche Note, vor allem auch in dem sehr kurz gehaltenen sog. Trio. Im Finale herrscht leidliche Lebendigkeit, für das zweite Thema kann ich mich sogar erwärmen; es hat auch etwas wie eigene Physiognomie. Der Komponist hätte aber besser getan, auf die Drucklegung dieses Werkes, das seinen Ruhm nicht mehren wird, zu verzichten.

Wilhelm Altmann

29. **Arnold Ebel:** „Die Weihe der Nacht“. Kantate für Bariton- (oder Alt-) Solo, gemischten Chor und großes Orchester. op. 19. Verlag: C. F. W. Siegel (Linnemann), Leipzig. (Kl.-A. Mk. 6.—.)

Wenn es die kirchliche Musik als eins ihrer altverbrieften Rechte in Anspruch nimmt, die Textworte unendlich oft zu wiederholen und in den einzelnen Stimmen nach Belieben durcheinander zu schieben, so läßt man sich das widerspruchlos gefallen, sobald es sich um irgendeinen kurzen Bibelspruch in deutscher und lateinischer Sprache handelt. Wer aber als Grundlage einer Kantate ein Gedicht Friedrich Hebbels wählt wie Ebel, der muß für diesen ersten in unserem Sinne modernen Dichter auch eine knappe Form finden, in der die Worte der Dichtung auch wirklich zur Geltung kommen.

Bei der vorliegenden Arbeit aber geht das Gedicht, wenigstens soweit es für Chor gesetzt ist, fast völlig in der Musik unter, ein Fehler, den zu rügen ich um so mehr für Pflicht erachte, als die Komposition an sich von außerordentlicher Begabung und von nicht gewöhnlichem Können zeugt. Der erste Satz wird durch eine instrumentale Einleitung eröffnet, die das stille, geheimnisvolle Weben der Nacht sehr glücklich malt und besonders harmonisch und thematisch interessant ist. Darauf beginnen Tenöre und Bässe mit der ersten Strophe, welche sodann durch einen vierstimmigen Frauenchor wiederholt und zu noch intensiverer Wirkung gebracht wird. Jetzt vereinigen sich Männer- und Frauenchor zur reichgegliederten Durchführung derselben Strophe, wobei der Reichtum schöner Klangwirkungen ebenso auffällt wie die aus Homophonie und Polyphonie glücklich gemischte Schreibweise. Durch kräftige Steigerung des Orchesters vorbereitet beginnt nun, vom gemischten Chor vorgetragen, die zweite Strophe, deren Komposition durch eine scharf rhythmisierte Figur der Orchesterbässe sowie Einführung eines Triolenmotivs belebt wird. Der zweite Satz bringt einen Sologesang „An meine Seele“, in Weise und Ausdruck von eindringlicher Wirkung, der bei der Stelle „Löse dich“ nach meiner Empfindung seinen Höhepunkt erreicht, vielleicht aber etwas knapper gehalten sein könnte. Eine zarte, aber ausdrucksvolle Figur der hohen Violinen gibt der Einleitung zum dritten Satze das Gepräge, der den Chor in sehr lebhafter Weise verwendet und von ihm „Blum' und Koloratur“ verlangt. Von dem Allegro „Und aus seinen Finsternissen“ erhebt sich die Tondichtung zu bedeutender Höhe. Kraft, Pathos und edle GröÙe vereinigen sich hier mit feierlicher Hoheit zu einem Ganzen, das schon am Klavier volle Hochachtung abnötigt und in guter Ausführung unter einem feinfühligem Dirigenten nachhaltigen Eindruck hinterlassen muß. Allerdings stellt die Kantate an den Chor keine geringen Ansprüche, aber wagemutigen Musikdirektoren sei sie aufrichtig empfohlen. Der Schlußteil würde nach meinem Gefühl durch den Hinzutritt einer Orgel noch wesentlich gewinnen.

30. **Erich J. Wolff:** Sechs Gedichte nach Jens Peter Jacobsen für eine Singstimme und Pianoforte. op. 26. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig. (Mk. 5.40.)

Mit begreiflicher Rührung nimmt man diese Kompositionen des unlängst auf einer amerikanischen Rundreise verstorbenen Musikers zur Hand, der als Begleitkünstler in der vordersten Reihe stand und sich schon dadurch als vortrefflichen Musiker auswies. Auch nach dem Lorbeer des schaffenden Künstlers hat er mit heißem Bemühen gerungen, und vielleicht wäre, wenn der Kampf ums Dasein ihm mehr Ruhe und Vertiefung ermöglicht hätte, Erich J. Wolff zu der Reife der eigenen Persönlichkeit durchgedrungen. Daß er auf gutem Wege dazu war, zeigen die vorliegenden Lieder. Versucht er sich bei „Landschaft“ nicht ohne Glück in musikalisch-eindringlicher, harmonisch und rhythmisch interessanter Schilderung, so schlägt er mit „Seidenschub über Leisten von Gold“ einen

leichten, wenn auch zarten Ton an, der gar herzlich klingt. Bei „Ewig“ ist es fast erstaunlich, was der Komponist aus dem recht unmusikalischen Gedicht zu machen weiß. „Flieg hin, mein Kiel“ ist etwas oberflächlicher als die vorhergehenden. „Reim“ ist nach meiner Überzeugung das talentvollste Stück der Sammlung, denn hier wird mit einfachen Mitteln (während Wolff sonst schwierig genug schreibt) eine volksmäßige starke, fast choralartige Wirkung erzielt. „Meine Braut führ' ich heim“ atmet frische Kraft und frohe Zuversicht in Weise und Rhythmus. Daß Wolffs Melodik nicht immer mühelos und lückenfrei fließt, daß er die schon arg abgebrauchten Ingredienzien modernster Liedertechnik — wie häufigen Wechsel der Taktarten, Bevorzugung ungewöhnlicher Rhythmen ( $\frac{9}{4}$ ,  $\frac{6}{4}$ ), häufige Verwendung des Oktavenintervalls in der Singstimme, ineinanderfließende Harmonik, Chromatik und Enharmonik — in seinen Liedern nicht verschmäht, läßt leider erkennen, daß er, der alltäglich Lieder begleiten mußte, noch nicht zu ganz selbständiger Schaffensart sich durchgerungen hatte. Aber an Einzelschönheiten mangelt es keinem dieser Lieder, die auch sämtlich einen erfreulichen Zug von Konzentration aufweisen. Die Klavierbegleitung ist geschickt und klangschön, dabei auch nicht so schwierig, wie man es vielleicht gerade von ihm erwartet hätte.

31. **Eugen Haile:** Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Verlag: Friedrich Hofmeister, Leipzig. (Mk. 7.20.)

Der sehr fruchtbare Tonsetzer tritt hier wieder mit sechs Gesängen hervor, die als gute Arbeiten von mittlerem Werte bezeichnet werden dürfen, weil sie zwar des göttlichen Funkens entbehren, aber doch in Erfindung und künstlerischer Naivität über manche anderen Erzeugnisse des modernen Liederschaffens emporragen. „Die Blumen stehen am Bächlein“ erfreut durch glückliche Steigerung, die sich von der fast durchlaufend murmelnden Sechszehntelfigur gut abhebt, und durch einen bei aller Schlichtheit fromm-eindringlichen Schluß. Weniger bedeutend ist „Es regnet“, weil der Humor des Petöf'schen Gedichts dem Tonsetzer gar nicht liegt. Kindlich einfach und innig ist das „Weihnachtslied“, größer in Anlage und Ausführung „Herbst“, worin der Komponist Töne von erfreulicher Kraft und Gefühlswärme anschlägt. Dagegen bleibt das „Teufelslied“ (Text von K. Volker nach dem bekannten Andersen'schen Märchen „Die roten Schuhe“) ohne die dämonische Wucht und zwingende Balladenstimmung. Mit dem „Fahrenden Musikanten“ ist Haile wieder in seinem rechten Gleis; das ist ein wirklich hübscher, frischer Sang, der seine Wirkung nicht verfehlen wird. Daß sich der Komponist von üblen harmonischen Experimenten fernhält und stets das Bemühen zeigt, gesanglich zu schreiben, sind weitere Vorzüge dieser Lieder, die als gute Unterhaltungsmusik ohne große Präntensionen auftreten und darum vielleicht gerade lebensfähiger sein werden als die Schöpfungen anderer, modernerer und geistreicherer Tonsetzer. Haile ist weder ein Tausendkünstler noch ein geistprühender Komponist, aber er hat Musik im Leibe, und das ist heutzutage schon viel wert.

**32. Kurt Lange: Drei Gesänge.** Verlag: Dreililien, Berlin. (Mk. 3.—.)

Ein unverkennbares Talent spricht sich in diesen Liedern aus, die zwar in Deklamation und Harmonik von Reger und Richard Strauß stark beeinflusst zu sein scheinen, aber doch eine Eigenart bereits erkennen lassen. Diese weiß sich am besten in der Erzeugung zarter, duftiger Wirkungen zu betätigen; eine leise Melancholie zittert durch diese Klänge, die teilweise sogar romantische Färbung haben. Das erste Stück „Am Abend“ halte ich für das weitaus beste, wenn auch die prosodische Behandlung der Silben bisweilen nicht einwandfrei ist. Die Singweise fließt zart und innig dahin; eine ruhige Bewegung in der Klavierstimme, in der übrigens die sorgsame Stimmführung angenehm auffällt, ist dem günstigen Eindruck nur förderlich, und über dem Ganzen liegt, was ich für das wertvollste halte, eine Gleichmäßigkeit der Stimmung und eine stille Kraft des Ausdrucks, der man sich nicht entziehen kann. Bei dem zweiten Lied „So regnet es sich langsam ein“ liegt der musikalische Reiz in erster Linie in den eintönigen, kurz abgerissenen, gleichsam tropfenweise rinnenden Begleitfiguren, die durch das fast prinzipiell dabei verwendete Intervall der kleinen Sekund etwas besonders Eindringliches erhalten. Das dritte Lied „Über den Bergen“ ist meiner Empfindung nach mit seiner Musik nicht aus dem Sinn des Gedichts heraus geboren, wenigstens halte ich die in der Mitte eintretende Steigerung in Bewegung und Ausdruck nicht für gerechtfertigt. Aber auch dieses kurze Stück atmet echte Musik, ja, es verrät sogar, daß der Komponist auch leidenschaftlicher Regungen fähig ist; man darf darum seinen weiteren Arbeiten mit Teilnahme und Hoffnung entgegentreten.

F. A. Geißler

**33. Hugo Leichtentritt: Geistliche Frauenchöre alter Meister.** Steingraber Verlag, Leipzig. (4 Hefte je Mk. 1.—.)

Ein höchst erfreuliches Unternehmen des Berliner Musikgelehrten, der mit dem ganzen Rüstzeug des modernen Musikhistorikers und fein empfindenden Musikers wertvolle Chöre an die breite Öffentlichkeit bringt. Der Verfasser ist durchaus berechtigt, im Vorwort zu sagen, daß die Sammlung ihr Dasein einem wirklichen Bedürfnis verdankt. Es gibt tatsächlich wohl nur sehr wenige oder gar keine ähnlichen Gaben, die unseren Frauenchören zwar sehr anspruchsvolle, aber dafür um so lohnendere Aufgaben stellen. Stephan Mahn, Arnold von Bruck und Gregor Aichinger spenden die Blüten zum ersten Strauß; dem herrlichen Palestrina ist das zweite Heft entnommen (sechs vierstimmige Gesänge); L. Vittoria, P. Agostini, Orlando di Lasso und Jacobus Gallus steuerten Perlen des a cappella-Gesanges zum dritten Heft bei, während das vierte Heinrich Schütz gewidmet ist und zwei Chöre mit Orgelbegleitung resp. Harmonium enthält. Die Gesänge sind alle drei- bis fünfstimmig und stammen aus der Zeit von 1500—1650, bekanntlich der Zeit der höchsten Blüte des a cappella-Gesanges. Es wäre ein unnützes Unterfangen, einzelne Chöre besonders lobend hervorzuheben. Hier entscheidet der persönliche Geschmack. Ich kann nur den Leitern und Leiterinnen leistungsfähiger Frauenchöre zurufen: Greift

mit beiden Händen zu, ihr werdet es nicht bereuen.

Martin Frey

**34. Maurice Ravel: Valses Nobles et Sentimentales pour Orchestre.** Verlag: Durand & Fils, Paris. (Part. Fr. 10.—.)

Wenn ich nicht wüßte, daß der Verlag Durand ernst zu nehmen wäre, würde ich dieses Opus für einen Karnevalsscherz halten; für einen schlechten und häßlichen allerdings. Denn was der Komponist sich an musikalischen Häßlichkeiten leistet, das übersteigt alle Begriffe. Harmonisch basiert er seine Gedanken, die übrigens von einer erschrecklichen Dürftigkeit sind, auf lauter Sekunden oder auf übermäßige Dreiklänge, und Häufungen von Septimenakkorden in der Quint-Sextlage, die ganz unmittelbar nebeneinander geklebt sind, arten bei ihm fast zur Manie aus. Melodie ist natürlich Nebensache; setzt einmal ein leidlicher melodischer Gedanke ein, wie beim ersten oder dritten Walzer, so wird er sofort von den sinnlosen Dissonanzen verschlungen. Auch nach pikanten rhythmischen Problemen wird man vergebens suchen; denn die Experimente mit dem  $\frac{3}{2}$  und  $\frac{6}{4}$  Takt, die in No. 6 angestellt werden, sind eben Experimente, die mit Musik nichts zu tun haben, und für die doch wohl ein Walzer der ungeeignete Platz ist. Die Instrumentation bewegt sich trotz aller Harfenglissandi und Flageolets, trotz der dreibis sechsfachen Teilung der einzelnen Saiteninstrumente in ausgetretenen Gleisen und bringt weder Neues noch Schönes. Die Partitur ist ziemlich schlecht leserlich: bei dem Harfenglissando auf Seite 53 — um nur ein Beispiel herauszugreifen — habe ich lange grübeln müssen, wie es eigentlich heißen soll. Jedenfalls ist das Ganze ein trauriges Zeugnis vom Tiefstand unserer heutigen Musik.

Dr. Max Burkhardt

**35. Alfred Wernicke: „Meeresbrandung.“** Ballade für Männerchor und Orchester. op. 36. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig. (Kl.-A. Mk. 4.—.)

Das vom Komponisten selbst verfaßte Gedicht schildert ein Schiff im Sturm der Brandung. Es ist dem Untergang nahe, und abschiednehmend gedenken die Insassen ihrer Heimat und ihrer Lieben. Doch plötzlich läßt der Wind nach, die Sonne bricht durch und gerettet können die Schiffer in den sicheren Hafen fahren. Das Gedicht ist in einfacher Sprache effektiv aufgebaut. Die Klippen, welche die Darstellung eines solchen Ereignisses stellen, wenn sie einigen Anspruch auf literarischen Wert haben soll, sind allerdings nicht ganz überwunden; denn die vielen „Sei gegrüßt“ am Schlusse erinnern in der Männerchorliteratur doch gar zu sehr an die seichte Liedertafel. Textlich und musikalisch ist die Schilderung des Sturmes am besten geraten. Auch für das Gedenken der Heimat sind schlichte und herzliche Töne gefunden. Der Gesang des Solotenors, der von seiner „Margarete“ Abschied nimmt, gerät aber leider etwas ins Triviale. Recht lebendiges Kolorit bringt dann wieder der Umschlag des Windes und der neue Mut der Matrosen. Brausend und effektiv schließt das Werk ab. Es ist in seinen bewegten Teilen für den Chor nicht so ganz einfach, wird aber seiner prägnanten, lebensvollen Zeichnung wegen eines guten Erfolges sicher sein.

Original from  
UNIVERSITY OF MICHIGAN



36. **Karl Bleyle:** „Prometheus.“ Für Männerchor und großes Orchester. op. 25. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig. (Kl.-A. Mk. 2.50.)

Goethes „Prometheus“ ist ein Gedicht, das nur die subjektiven Gedanken eines einzelnen ausspricht, aber man kann die leidenschaftlich sich auflehrenden und revolutionären Töne, die es enthält, wohl auch als den Ausdruck einer Menge gelten lassen und so einer Bearbeitung für Männerchor ihre Berechtigung zugestehen. Bleyle ist durch den Text zu einem phantasievollen, großzügigen Tongemälde angeregt worden. Seine Sprache geht trotz der Kühnheit des Wortes nie über maßvoll gesteckte Grenzen hinaus und sucht klugerweise mehr durch Sachlichkeit als durch Verwegenheit der musikalischen Diktion zu wirken. Nicht zu hoch wird man es ihm anrechnen dürfen, daß er an mehreren Stellen dem Text noch ein höhnisches Lachen zugefügt hat, das der Chor auf „ha, ha, ha!“ anstimmt. In prachtvoller Kraft erstrahlt die Stelle: „Wer half mir wider der Titanen Übermut?“ Der sich aufbäumende Trotz ist überhaupt sehr gut getroffen. Trotzdem ist die Chorpartie nicht schwer ausführbar. Auch das Orchester spricht, soweit man nach dem Klavierauszug urteilen kann, eine großzügige, leidenschaftliche Sprache.

37. **Ernst Wendel:** „Das Reich des Gesanges.“ Für Männerchor und Orchester. op. 13. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig. (Kl.-A. Mk. 4.—.)

Ein für gut besetzte Männerchöre sehr zu empfehlendes Werk liegt hier vor. Die poesievollen Worte Theodor Körners werden durch die empfindungsvolle und gewählte musikalische Sprache noch gehoben. Gerade so ein weihvolles Werk, das den Gesang selbst und die Erhebung durch ihn zum Gegenstand und auch starke musikalische Werte einzusetzen hat, fehlt unseren Männerchören; denn seichte Durchschnittsware gibt es ja auch hier genug. Nach einem weihvollen Orchestervorspiel setzt der unbegleitete Chor ein, das Orchester tritt nach und nach hinzu, und es ergibt sich die erste schöne Steigerung. Überhaupt ist das Ganze sehr gut disponiert und die Kunst der Steigerung steht dem Komponisten in hohem Maße zu Gebote. Auf ganz ungezwungene Art führt er den Chor zu verschiedenen bedeutenden und wirkungsvollen Höhepunkten. Die Chorstimmen sind von außerordentlicher Sangbarkeit. An leidenschaftlicheren Stellen kontrastiert wieder ein gut klingendes kontrapunktisches Gefüge. Jedenfalls hat man es hier mit einem Werke zu tun, das seinen Weg machen wird.

38. **Richard Wickenhauser:** Zehn kleine Tonbilder für Klavier. op. 72. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig. (je Mk. 0.60.)

Hübsche Stücke von guter musikalischer Qualität für die Mittelstufe im ungefähren Stile von Schumanns Jugendalbum. Emil Thilo

39. **Gottfried von Lingen:** Sonate für Klavier. op. 4. Odeon-Verlag, München. (Mk. 5.—.)

Das vorliegende, groß angelegte Werk zeugt von starker Begabung. Der bisher unbekannte Komponist kommt offenbar von Brahms her, und er schreibt, wie sein Meister, nicht immer

sehr klaviermäßig. Allenthalben merkt man aber bereits *ex ungue leonem*. Besonders der letzte Satz zeigt so viel Urwüchsigkeit, so viel Kraft und Frische, daß trotz seiner Länge (15 Seiten) das Interesse nicht einen Augenblick erlahmt. Der langsame, bei aller Schlichtheit eindrucksvolle Satz wird von einem anmutig rhythmisierten Allegretto sehr geschickt und wirkungsvoll unterbrochen; auch hier bleibt das Interesse schon infolge der Kontrastwirkung stets wach. Der erste Satz enthält gleichfalls manches Schöne, zeigt aber noch allerhand Ungeschicklichkeiten und satztechnische Mängel. Das will jedoch nicht viel bedeuten. Im Gegenteil: Während die meisten jüngeren Komponisten unserer Zeit alles sagen können, aber nur wenig zu sagen haben, ist hier eine dem technischen Können weit vorausseilende ursprüngliche Begabung zu spüren. Zweifellos wird der Komponist dieser Sonate noch harte, lästige, aufhaltende Arbeit auf sich nehmen müssen. Wenn er sie scheuen sollte, so wäre er des vorzüglichen Eindrucks nicht würdig, den seine Sonate als Talentprobe macht. Also: Noch einmal hinein in die Frone, Auflösungen und Stimmführung genau kontrollieren, das Gehör gegen klangliche Härten schärfen, streng auf harmonische Logik achten, nirgends Flicker aufsetzen, sondern klar aufbauen. Alsdann Glückauf für den nächsten Flug!

40. **Edouard Schütt:** Pages gracieuses. Quatre Morceaux pour Piano. op. 94. 1. Cantique du soir. 2. A une coquette (Papillon-Valse). 3. Berceuse d'une poupée. 4. Polka-Burlesque. Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin und Leipzig. (Mk. 3.—.)

Der Abendgesang ist melodisch schlicht und vornehm, harmonisch überaus reizvoll. Aber leider fehlt es ihm auch nicht an galanten Seufzern und süßer Sentimentalität. Er hält, was der Titel des Werkes verspricht: er ist „graziös“. (Kann ein würdiger Abendgesang „graziös“ sein?) Die Papillon-Valse wird vermutlich den meisten Anklang finden; sie ist „dankbar“ geschrieben, ohne besondere Schwierigkeiten zu bieten, und zählt rein musikalisch zu den besten modernen Salonkompositionen. Nebenbei sei bemerkt, daß die Vortragsbezeichnungen von geradezu rührender Bescheidenheit sind; während man sonst liest: „con intimo sentimento“ oder so, steht hier z. B. „poco espressivo“: ein bißchen mit Ausdruck. Die Berceuse d'une poupée erfordert, so einfach sie ist, eine überaus subtile Abwägung aller einzelnen Töne gegeneinander. Man merkt, daß ein feinsinniger Pianist dieses entzückende kleine Stück geschrieben hat. Hier ist wirkliche Grazie und gar kein Salonparfüm. Die burleske Polka fällt etwas aus dem Rahmen. Sehr nett; hübscher Artikel für die Händler; aber auch weiter nichts. Es ist schade um Schütt; man merkt immer wieder, daß er Besseres schreiben könnte als „Salonmusik“. Gewiß, es ist auch verdienstlich, daß er diese durch sein Beispiel auf einem anständigen Niveau zu erhalten sucht. Aber er hat früher sicherlich höhere Ziele gehabt, und sein neues Werk zeigt, daß er auch jetzt noch höhere Ziele haben könnte.

Dr. Richard H. Stein

## OPER

**BRAUNSCHWEIG:** Nach dem plötzlichen, un-  
freiwilligen Abschiede des Intendanten E. v.  
Frankenberg hat mit Beginn der neuen Spiel-  
zeit sein Vorgänger, Frhr. v. Wangenheim,  
die Leitung des Hoftheaters unter schwierigen  
Verhältnissen wieder übernommen, denn der  
Personalbestand zeigt erhebliche Lücken. Der  
Heldentenor ist bis Ende des Jahres beurlaubt,  
um seine gesanglichen Studien in Berlin zu  
vollenden. Die eine Soubrette genügt nicht für  
das Fach, dasjenige der Komischen Alten ist  
zurzeit nicht besetzt, andere Kräfte ersetzen  
ihre Vorgänger nicht: kein Wunder, daß die  
Hoffnung auf Regelung der musikalischen Ver-  
hältnisse ebenso allgemein ist wie die der  
politischen. „Gäste kamen, Gäste gingen.“ Eine  
Erweiterung des Spielplanes ist natürlich ebenso  
ausgeschlossen, wie die einheitliche, gründliche  
Vorbereitung der älteren Werke, weil die Fremden  
mitunter erst kurz vor der Vorstellung an-  
kommen. Es halfen aus die Heldenentöne:  
Otfried Hagen, der nach zweijähriger Abwesen-  
heit am 1. September seine hiesige Stellung  
wieder antrat, Walter Bültemann, Paul Hoch-  
heim, endlich Jacques Decker. Von den  
früheren Mitgliedern kehrten Margarete Elb  
und Wilhelm Cronberger zu mehrmaligem  
Gastspiel zurück. Zu Beginn der Spielzeit, am  
24. August, feierte Regisseur C. Greis als Papa-  
geno („Zauberflöte“) das Fest seiner 25jährigen  
hiesigen künstlerischen Tätigkeit. Von den neuen  
Kräften zeichnen sich aus Albine Nagel (jugend-  
lich dramatische Sängerin), Gertrud Diedel-  
Laaß (Volontärin) und C. Sengstack (Zweiter  
lyrischer Tenor). Verdi's 100jährigen Geburts-  
tags wurde durch „La Traviata“ und „Aida“  
würdig gedacht.

Ernst Stier

**BREMEN:** Mit „Tannhäuser“, in der gleichen  
Besetzung wie im Vorjahr und unter der  
Leitung von Cornelius Kun, wurde die neue  
Spielzeit eröffnet. Früher als sonst in der Saison  
hatte man „Die Meistersinger“ herausgebracht  
mit Leonor Engelhard (Stolzinger) als Gast. Als  
weitere Gäste sind zu nennen Else Liebert  
(Philine in „Mignon“) und Mafalda Salvatini  
als Carmen. Eine höchst erfreuliche künst-  
lerische Tat der Direktion (Hofrat Julius Otto)  
bildete der Verdi-Zyklus. Die Aufführungen,  
sieben an Zahl, umfaßten alle bedeutenden Werke  
des italienischen Meisters von „Rigoletto“ bis  
„Falstaff“, der als Festvorstellung am Geburtstage  
Verdi's (10. Oktober) in Szene ging. Unsere  
einheimischen Kräfte, die älteren und neu-  
gewonnenen, auf die ich gelegentlich zurück-  
kommen werde, bestanden in diesem Zyklus  
mit Ehren. In „Aida“, „Othello“ und „Falstaff“  
wurden die Titelrollen von Mafalda Salvatini,  
Oskar Bolz und Robert vom Scheidt aus  
Frankfurt a. M. gesungen. Prof. Dr. Vopel

**DRESDEN:** Die Königliche Hofoper bot  
in diesem Herbst zum ersten Male einen  
„Zyklus neueinstudierter Werke“, wofür  
man besser und mit vollem Recht den Titel  
„Septemberfestspiele“ hätte wählen dürfen. Nicht  
nur der Besuch, sondern auch die künstlerische  
Stimmung an diesen Abenden würde dann besser  
gewesen sein. Was geboten wurde, war so vor-

trefflich, wie es dem Rang der Dresdner Oper  
entspricht, aber zu einer Festspielzeit gehören  
noch gewisse Äußerlichkeiten, gehören jene  
Imponderabilien, die sich gerade in Dresden  
leicht genug schaffen ließen, wenn sich mit der  
Leitung der Hoftheater die städtische Verwaltung  
vereinigen wollte. Diesmal kamen die herbst-  
lichen Sondervorstellungen über den Wert guter  
Opernaufführungen nicht hinaus, doch steht zu  
hoffen, daß die dabei gewonnenen Erfahrungen  
in Zukunft wohl benutzt werden. — Die erste  
Neuheit der Spielzeit war „Der Schmuck der  
Madonna“ von Wolf-Ferrari, ein Werk, das  
nach dem Grundsatz der Mischung aller Stil-  
arten geschaffen zu sein scheint. Infolgedessen  
übt es eine beträchtliche Wirkung auf das große  
Publikum aus, zumal wenn an Glanz der deko-  
rativen und kostümlichen Ausstattung nichts ge-  
spart wird; der Kenner aber vermag an dem  
Ganzen nur wenig Gefallen zu finden, sondern  
muß sich an schöne Einzelheiten halten, deren ja  
die Partitur eine große Anzahl birgt. In den Haupt-  
partieen zeichneten sich Fritz Vogelstrom (ab-  
wechselnd mit Fritz Soot), Eva Plaschke-  
v. d. Osten (abwechselnd mit Gerda Barby) und  
Friedrich Plaschke aus. Ernst v. Schuch, der  
diese Neuheit mit staunenswerter Spannkraft und  
lebendigstem Einfühlen in alle Feinheiten ge-  
leitet hatte, war auch der Hauptträger des Er-  
folgs bei Verdi's „Falstaff“, der nach zehn-  
jähriger Pause wieder auf den Brettern erschien  
und sich diesmal voraussichtlich länger halten  
wird als früher. Walter Soomer gestaltet die  
Titelpartie gesanglich und darstellerisch gleich  
meisterhaft aus; neben ihm verdient in erster  
Linie Waldemar Staegemann als Ford ein  
Lob. Große Hoffnungen darf man auf den noch  
sehr jungen Tenoristen Richard Tauber setzen,  
der seit dem Antritt seines hiesigen Engagements  
durch seine große, weiche, lichte, leicht an-  
sprechende und gefühlswarme Stimme, seine  
musikalische Sicherheit und sein Spieltalent Auf-  
sehen erregt und als Tamino eine vielverheißende  
Leistung geboten hat. Wenn er das leichte  
Tremolo, das in der Höhe auftritt, sowie das  
Lispeln der Zischlaute beseitigen kann, hat der  
reichbegabte Sänger Aussicht, die höchsten Ziele  
zu erreichen, da sein Organ ungeahnter Entwick-  
lungsmöglichkeiten fähig zu sein scheint.

F. A. Geißler

**FRANKFURT a. M.:** Die Oper nimmt unver-  
kennbar einen stetigen Aufstieg. So hat uns  
Kapellmeister Egon Pollak eine Reihe von  
Neueinstudierungen geboten, die das Publikum  
wie Festaufführungen aufnahm. In der Erin-  
nerung leuchten heute noch die „Meistersinger“.  
Ottomar Starke hatte sehr geschickte und  
malerisch feinfühlig Bühnenbilder entworfen;  
Regisseur Kräbmer hatte besonders dem dra-  
matischen Spiel der Massen auf der Bühne  
große Aufmerksamkeit geschenkt; und Pollak  
hatte mit den Solisten gearbeitet. Der Erfolg  
war eine musikalische Sauberkeit und eine  
solch erstaunliche Plastik in dem Stimmen-  
gewoge der Volksszenen, daß man den unheil-  
vollen Einfluß des alltäglichen Spielplans, die  
Revolte des Alltags aus der Welt vertrieben  
glaubte. In den Einzelrollen errangen sich die  
Herren Scheidt (Sachs) und Hutt (Stolzinger)

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN



neben unserem prachtvollen Schramm (David) den Haupterfolg. Auch einer Aufführung des „Rings“ ist zu gedenken. Pollak dirigierte sie mit scharfer Betonung der dramatischen Akzente. Oben gab es eine Reihe belangloser Gastspiele. Erwähnt seien nur Forchhammer, der den Siegfried der „Götterdämmerung“ sang und unvergleichlich schön spielte. Der Heldentenor Fanger aus Königsberg verspricht für die Zukunft genug Vorzüge, um ein Engagement zu rechtfertigen. Mozart's „Cosi fan tutte“ erlebte eine musikalisch wie szenisch ganz hervorragende Neueinstudierung unter Pollak. Neben den Herren Hutt, Schneider und Brinkmann erwarben sich Frl. van Dresser und Frau Boenneken den lebhaftesten Dank der Zuhörer. Es scheint als ob dieses Werk jetzt mehr Geschmack beim Publikum findet. Mozarts Technik in der Ensemblekunst ist ja nirgends so fein zu beobachten, wie gerade hier, wo der Musiker Mozart durch Schmuck das ersetzen wollte, was der Dichtung und dem dramatischen Kern des Buches abgeht. Wenn also die Ensembles so fein ans Ohr kommen, wie hier in der jetzigen Fassung der Sänger, so ist das Entzücken der Besucher nur zu begreiflich. — Das neue Werk von Bernhard Sekles, „Der Zwerg und die Infantin“, ist ein Tanzspiel nach einem Märchen von Oscar Wilde. Sehr bühlenwirksam ist die Handlung nicht: es fehlt auch der dramatischen Bearbeitung von Karlheinz Martin die Leuchtkraft der unmittelbar packenden und verständlichen Handlung, ohne die eine Pantomime nun einmal nicht leben kann. Sekles' Musik ist im Kleinen groß, im Großen klein. Sehr feinsinnig gearbeitet und instrumentiert; klingt famos; in der Situationsmalerei von einem aparten spanisch-katholischen Duft: kurzum, mit einigen Strichen versehen, gäbe es eine fraglos viel begehrte symphonische Dichtung. Auf dem Theater fehlt der große Augenblick in dieser Partitur, der Moment, der wirklich packt. Für das Schaffen von Sekles ist das Werk also bedeutsamer als für die Bühne. In der Erfindung und im musikalischen Ausdruck ist eine prächtige, oft frappante Prägnanz der Wirkung erzielt. Betrachten wir also das Werkchen als Vorläufer oder Studie zu einem größeren Werk. Unter Dr. Rottenberg kam eine musikalisch prächtige Aufführung zustande. — Zu Ehren Verdi's ward der „Don Carlos“ aufgeführt. Das Werk ist vor der „Aida“ für die Große Oper in Paris geschrieben; es ist also Verdi's erster Versuch, mit dem Stile Meyerbeers sich auseinander zu setzen. Es zeigt sich sein Genie schon in der Tatsache, wie wenig er in diesen großen Formen konventionell ist. Seine Ursprünglichkeit beweist diese Partitur vielleicht am meisten. Im einzelnen sind viele Perlen darin, nicht nur diejenigen, die später in der „Aida“ ganz ausgereift sind. Bemerkenswert ist die Wärme, mit der das Publikum das Werk aufnahm. Es war auch eine Leistung ersten Ranges. Mit dem stimmlich glänzenden Tenor Hutt (Carlos), dem geschmackvollen und intelligenten Bariton Breitenfeld, Frl. van Dresser (Elisabeth) und Frl. Clairmont (Eboli) war eine gute Aufführung gewährleistet. Das prachtvolle Temperament Dr. Rottenbergs brachte eine solch ausgezeichnete Gesamtleistung

hervor, erzielte ein derartig gemeinschaftliches Streben nach dem Außerordentlichen, daß diese Verdi-Feier mit zu den tiefsten Theatereindrücken gehört, die man hier seit Jahren wahrnehmen konnte. Trotz des schwachen König Philipp — der Bassist Fönß war dieser schauspielerischen Spezialaufgabe doch nicht recht gewachsen — erzielte das Werk einen ungeahnt starken Erfolg.

Karl Werner

GRAZ: Von den letzten Ereignissen der verflossenen Spielzeit sind noch nachzutragen: ein ziemlich sorgfältig vorbereiteter Wagner-Zyklus, mehrere Gastspielabende der noch immer hervorragenden Sigrid Arnoldson als Traviata, Mignon und Manon, und als Abschluß der Spielzeit ein dreimaliges Auftreten Leo Slezaks, der mit seinem bezaubernd wohl-lautenden Organ und seiner für einen Sänger außergewöhnlichen darstellerischen Begabung als Troubadour, Othello und Eleazar Triumphe feierte. — Die neue Spielzeit wurde mit „Rienzi“ recht gut eröffnet. Von Wagners Werken folgten bisher „Der fliegende Holländer“, mit Fritz Schorr, einem stimmgewaltigen Titelhelden, und Rosine Fortelni als durchgeistigter Senta, „Lohengrin“ in einer ganz verunglückten Aufführung mit unzulänglicher Besetzung und „Siegfried“ mit Willy Tosta als brauchbarem Siegfried, Fanny Pracher als großzügiger Brünnhilde und Karl Kofß als ausgezeichnetem Mime. Glanzvorstellungen waren Flotows „Martha“ mit Paula Stein, einer außergewöhnlich schönstimmigen Koloratursängerin in der Titelrolle, Harry Schürmann, einem mehr durch prachtvolle Schulung als durch großes Material auffallenden lyrischen Tenor als Lyonel und Josef von Manovarda als vorzüglichem Plumkett. Dieselben Kräfte brachten auch Bizet's seit vielen Jahren nicht mehr gegebener „Carmen“ einen geradezu stürmischen Erfolg. — Die Geburtstagsfeier Verdi's endete mit einem Skandal. Man wählte unglücklicherweise „Don Carlos“, der zwar dem Musikhistoriker wunderbare Ausblicke (besonders auf „Aida“) bietet, dem großen Publikum aber wenig zusagt. Die unmögliche Besetzung der tragenden Partie des Marquis Posa durch einen jungen Bariton Wilhelm Niering rief den Unwillen und die Heiterkeit des Publikums wiederholt hervor. Auch der Carlos war mit Willy Tosta nicht eben glänzend besetzt, die Regie schuf nur unüberbrückbare Längen, und Kapellmeister Ludwig Seitz, der bisher mit Georg Markowitz, der die Spielopern recht gut leitet, alle Werke allein herausgebracht hat, vermochte auch wenig zu retten. Ebenso verunglückte die Neueinstudierung von Saint-Saëns' seit vielen Jahren nicht mehr aufgeführter Oper „Samson und Dalila“, wobei die Altistin Auguste Lenska vom Publikum mehr als deutlich abgelehnt wurde, Willy Tosta aber als guter Samson vielen Beifall fand.

Dr. Otto Hödel

HALLE a. S.: In dem ersten Kapellmeister Hans Hermann Wetzler scheint unsere Theaterdirektion (Geh. Hofrat Richards) wirklich eine erste Kraft gewonnen zu haben und damit den rechten Mann, unseren Opernaufführungen ein echt künstlerisches Gepräge zu geben. War bereits seine „Figaro“-Leitung eine wahre musikalische Tat zu nennen, so bewiesen doch erst die „Tristan“- und „Tannhäuser“-Auf-

führungen, daß er wirklich berufen ist, unsere Oper auf ein noch höheres Niveau zu bringen. Leider ist es unserem Heldenenor R. Salenius nicht möglich, seinen Leistungen einen einheitlichen Charakter zu geben; Lobens- und Tadelswertes stehen dicht beieinander, und das minder Gute überwiegt. Recht zufrieden können wir dagegen mit unserer dramatischen Sängerin Susanne Stolz sein, die schon mit dem ersten Versuche der Isolde-Partie Anerkennenswertes bot. Künstlerisch noch abgerundeter sind die Darbietungen unserer jugendlichen dramatischen Sängerin Frau Bruger-Drews; ebenso verspricht die Brangäne des Frl. Gollmer, daß unser Ensemble an ihr eine brauchbare Stütze finden wird. Unsere beiden Baritonisten Erik van Horst und Otto Rudolph bieten in diesem Jahre besseres als früher. Besonders bei unserem Heldenbariton ließ sich eine Verfeinerung der Stimmkultur feststellen. Prächtige Gestalten schuf Fr. Schwarz mit dem Kurwenal und dem Landgrafen. Er vermag von der ersten bis zur letzten Note wirklich zu fesseln.

Martin Frey

**HAMBURG:** Die neue Saison hat Hamburg die seit Jahren von vielen Seiten wiederholt laut reklamierte und als unumgänglich notwendig bezeichnete Neue Oper gebracht: die zweite Oper in unserer Millionenstadt. Vom Leiter dieses neuen Instituts, Hofrat Eduard Erhard, der früher als Baritonist dem Verbands des Stadttheaters angehörte, waren alle Vorbereitungen sehr geschickt und künstlerisch gediegen getroffen worden. Ein hübsches, namentlich für die Spieloper wohlgeeignetes Haus war in dem Hamburger Operettentheater, das sich nach einem Umbau der Bühne und einer Renovierung des Zuschauerraumes sehr hübsch und schmuck präsentiert, vorhanden; als ersten Kapellmeister gewann Herr Erhard Dr. Georg Göhler, als Oberregisseur den bewährten Herrn Moris und in der Auswahl junger Gesangskräfte zeigte der junge Direktor, der natürlich Stargagen nicht zu vergeben hat, im ganzen eine glückliche Hand. So machte denn auch gleich die Eröffnungsvorstellung „Figaros Hochzeit“ einen sehr guten Eindruck, der sich insbesondere auf eine ganz prächtig ausgefeilte, klangschöne und stilvolle Wiedergabe des Orchesterparts und auf eine überaus saubere Inszenierung zu stützen hatte. Und fast alles, was diesem Eröffnungsabend folgte: Neueinstudierungen von „Zar“ und „Waffenschmied“, von „Entführung“ und „Dorfbarbier“ stand auf gleicher künstlerischer Höhe. Soweit wäre also alles in schönster Ordnung, wenn der neuen Oper nur nicht eine Kleinigkeit fehlte: das Publikum. Es zeigt sich aber leider auch in diesem Falle wieder, daß ein tieferes musikalisches Bildungsbedürfnis in Hamburg nicht vorhanden ist, daß man zwar ins Stadttheater geht, um gesehen zu werden und um zu beweisen, daß man sich's leisten kann, daß aber namentlich die mittleren Schichten der Bevölkerung rein künstlerischen Bestrebungen gegenüber ziemlich völlig versagen. Zur Entschuldigung der beschämenden Tatsache, die natürlich als peinlich von den besseren, kultivierten Elementen empfunden wird, weist man auf die angeblich hohen Preise hin. Aber in Wahrheit sind die Preise gar nicht so hoch und vor allem fehlt

gerade jenen Plätzen die Benutzung, die kaum größere pekuniäre Opfer verlangen als der Besuch eines besseren Kinos oder einer mittleren Variété-Aufführung. Und was am traurigsten stimmt: die enthusiastische, bildungsfähige Jugend, die in anderen Städten das Stehparterre und die höheren Ränge aufsucht, versagt in unserer merkantilen Stadt gänzlich. Als späte Novität für Hamburg brachte die Neue Oper, die in ihrem Spielplan durch die Vormachtstellung des Stadttheaters arg behindert ist, anlässlich der Verdizentenar-Feier Verdi's „Macht des Schicksals“ in einer prächtigen Inszenierung heraus. Dr. Göhler dirigierte dies Werk, das textlich über jedes erlaubte Maß hinaus naiv und albern ist, in dem die Momente unfreiwilliger Komik sich drängen, und das man doch um der teilweise hinreißenden Musik Verdi's willen lieb gewinnen kann, mit feurigem Elan und mit echt Verdi'scher dramatisch-schlagkräftiger Pointierung. So kam denn bei der Premiere auch mehr als ein Respektserfolg zustande, aber trotzdem wird man der Lebensdauer dieser Verdi'schen Oper nicht gerade Erfreuliches weissagen müssen. Als erster Ehrengast fand sich in der Neuen Oper die berühmte Wiener Koloratursängerin, Gertrude Foerstel, ein, die als erzmusikalische, geschmackvolle Sängerin mit blendenden Stimmmitteln auch auf der Bühne Sensation machte, nachdem sie bereits im Vorjahr auf dem Konzertpodium als Interpretin des Sopransolos in Mahlers Achter Symphonie faszinierend gewirkt hatte.

Die Stadttheater-Oper begann die neue Spielzeit unter glücklicheren Anzeichen. Dr. Loewenfeld hat aus seinem Ensemble eine ganze Anzahl von Kräften zweiten und dritten Ranges, deren Mitwirkung im ersten Jahre seiner Direktionstätigkeit gar oft den Aufführungen ein arg provinzielles Gepräge gab, abgestoßen und an ihre Stelle Künstler von Rang und Bedeutung gebracht. Das Ehepaar MacLennan-Easton von der Berliner Hofoper, der junge Tenorist Herr Ziegler aus Wien, die Soubrette Fräulein Jansen, und bis zu einem gewissen Grade auch der stimmungsgewaltige, wenn auch künstlerisch noch etwas robuste Baritonist Herr Buers aus Leipzig, sind immerhin als Akquisitionen für das Ensemble und für den Repertoirebetrieb zu begrüßen. Und von dem großen Arbeitspensum, das erledigt werden soll, brachten gleich die ersten Wochen einige recht bemerkenswerte und erfreuliche Teile: von Dr. Loewenfeld inszeniert und von dem neuen Kapellmeister Selmar Meyrowitz geschmackvoll und feinfühlig geleitet die „Iphigenie“ von Gluck und, ebenfalls in Loewenfeldscher Inszenierung, eine „Rheingold“-Aufführung von ganz aparter selbständiger szenischer Auffassung. Viel weniger günstig verlief eine Verdi-Feier, an der noch die Eierischen des Improvisatorischen klebten. Zwar dirigierte Felix Weingartner, der den Rest seiner Verpflichtungen dem Hamburger Stadttheater gegenüber in diesen Monaten erledigt, den „Troubadour“, aber er befand sich Kräften gegenüber, mit denen beim besten Willen kein Verdischer Gesangsstil erreichbar war; ebenso wenig glückte es mit einer „Rigoletto“-Aufführung, die von dem des Theaters entwöhnten hamburgischen Dirigenten Professor Neglia etwas zaghaft geleitet wurde und die gleichfalls

an erheblichen Besetzungsfehlern litt. So blieb als Verdi's und des Instituts würdige Feier nur eine Reprise unserer schönen und wertvollen „Aïda“-Aufführung mit Weingartner am Dirigentenpult und Frau Marcel-Weingartner in der Titelrolle übrig. Als Novität bescherte das Stadttheater uns Puccini's „Mädchen aus dem Westen“. Das ist eine ganz schlimme Angelegenheit, die natürlich auch dadurch nicht besser wurde, daß man sie äußerlich als „Ereignis“ aufzog, wozu die Anwesenheit des Komponisten Anlaß gab. Denn dies Werk ist künstlerisch als böse Verirrung gänzlich indiskutabel, und als Erinnerung bleibt nur das Bedauerliche stehen, daß man einen Musiker von dem Können und von der Inspiration Puccini's auf diesen bedenklichen Pfaden eines dem Kino-Geschmack entgegenkommenden Wirkens sehen muß. Die Aufführung unter Kapellmeister Gotthards Leitung empfahl sich vor allem durch eine prächtige Verkörperung der Titelpartie, mit deren Wiedergabe Frau Easton sich ihre Position geschaffen haben dürfte.

Heinrich Chevalley

**HANNOVER:** Die Oper veranstaltete zu Ehren Verdi's einen Zyklus seiner bekanntesten Werke, der „Troubadour“, „Traviata“, „Rigoletto“, „Amelia“, „Aïda“ und „Othello“ umfaßte. Mit Ausnahme der Violetta, die von Marianne Alfermann (Berlin) mit entschiedenem Erfolge verkörpert wurde, und einiger ziemlich belangloser Aushilfsgastspiele für unpäßliche Mitglieder unserer Oper, wurde der Zyklus lediglich von unserem einheimischen Opernpersonal bestritten. Weitere „Taten“ sind von der neuen Saison noch nicht zu melden, und auch für die nächste Zukunft steht nichts in Aussicht.

L. Wuthmann

**KARLSRUHE:** Unter des neuen Hofkapellmeisters Fritz Cortolezis Leitung brachte die Hofoper als erste der angekündigten Mozart-Neueinstudierungen des Meisters komische Oper „Cosi fan tutte“ in einer den Verhältnissen entsprechend guten und erfolgreichen Aufführung. Wenn auch nicht alle — hinsichtlich einer vollendeten Darbietung möglichen — Wünsche erfüllt wurden, und namentlich die Tatsache, daß wir derzeit kein eigentliches Mozart-Ensemble besitzen, deutlich zutage trat, so ist doch das im einzelnen und ganzen Geleistete aller Anerkennung wert. Das Werk wurde in der von Hermann Levi besorgten, sich eng ans Original anlehnenden Bearbeitung gegeben, die uns über der herrlichen, in unvergänglichen Reizen strahlenden Musik die Unzulänglichkeit und Albernheit des Textbuches fast vergessen läßt. Bei der Einstudierung war viel gediegene und gründliche Arbeit geleistet worden, und bei der Tüchtigkeit und anfeuernden Tätigkeit des neuen Opernleiters ist zu hoffen, daß der gesangliche Teil der Mozartoper bald dieselbe Vollkommenheit aufweisen wird, wie sie z. B. jetzt schon der Darbietung des Orchesterparts nachzurühmen ist. Dieser, vom verkleinerten Orchesterkörper ausgeführt, erfuhr eine sorgsam durchdachte, lebensprühende und ungemein fesselnde Wiedergabe. Von den Damenpartieen erwähnen wir die der Fiordiligi (Frau Lauer-Kottlar) und der Despina (Frau Müller-Reichel), von den Herrenrollen Franz Rohas

köstlichen Alfonso. — Zu Verdi's Gedächtnis ging in ebenfalls neuer Einstudierung die lyrische Komödie „Falstaff“ in Szene, die bei der trefflichen Besetzung der Gesangspartieen (Falstaff: J. van Gorkom) und der leichtflüssigen Behandlung des prächtigen instrumentalen Teiles einen sehr günstigen Eindruck hinterließ und lebhaften Anklang fand.

Franz Zureich

**KÖLN:** Während über Neuheiten aus dem Opernhause noch nicht zu berichten ist, was angesichts der erst sechswöchigen Spielzeit ohne weiteres verständlich, ergaben einige Neueinstudierungen rühmlichst bekannter älterer Werke die Hauptmomente des bisherigen Repertoires. So begrüßte man zunächst Boieldieu's längere Zeit nicht erschienene „Weiße Dame“ gern wieder einmal, mit der im Bunde in Gestalt des jugendlichen Carl Schröder ein sehr sympathischer, angenehm stimmbegabter und im feineren Stile sangeskundiger George Brown die Gunst des Publikums erfolgreich ansprach. Gustav Brecher, dessen vorjährige Auffrischungen von Mozarts „Don Juan“ und Webers „Oberon“ sich jetzt erneut als schöne musikalische Taten bewährten — als Rezia vollzog die bisherige Operettensängerin Elisabeth Bartram mit gutem Gelingen den ersten Schritt zum Übergang ins dramatische Opernfach — war Boieldieu ein ungemein feinfühligler Interpret. Dann ließ der von Walter Gaertner sehr eindrucksvoll geleitete, gleichfalls Jahre nicht gehörte Rossinische „Tell“ erkennen, daß Julius vom Scheidt seine Eignung zum Heldenbariton, dessen Gebiet der vielbeschäftigte beliebte Sänger bisher nur gelegentlich gestreift hat, nicht nachdrücklicher zu erweisen braucht, als es durch seinen trefflichen Tell geschehen ist. Ein ebenbürtiger Arnold war leider der zwar recht stimmbegabte, aber musikalisch wenig zuverlässige und die hohe Lage mit wechselndem Glücke behandelnde Tenorist Vernon Stiles nicht. Auch mit der Neueinstudierung von Marschners „Templer und Jüdin“ hat Walter Gaertner eine sehr schätzenswerte Arbeit geleistet. Die zugrunde liegende Bearbeitung Hans Pfitzners erwies sich mit ihren zweckdienlichen, weil sachkundigen Umstellungen, Kürzungen usw. als dem Verständnis und demgemäß der Eindrucksfähigkeit des bislang textlich zu krausen und doch musikalisch so überaus wertvollen Werks sehr förderlich. Der am ersten Abend bei Krankheitsfall einspringende Straßburger Sänger August v. Manoff konnte als Templer höheren Ansprüchen nur rein stimmlich genügen. Künstlerisch machte nachher der hiesige Friedrich Braun die Sache besser. Bei der zweimaligen Aufführung der Vollmoellerschen Pantomime „Das Mirakel“ (Reinhardt'sche Inszenierung) vermochte sachlich aus guten Gründen lediglich Engelbert Humperdincks Musik guten Eindruck zu erzielen. Erfolg gab es nicht. Anläßlich der Verdi-Hundertjahrfeier brachte Gustav Brecher nach Voraufgang des „Troubadour“ eine prachtvolle Wiederbelebung des Meisterwerks „Falstaff“ mit außerordentlich schönem Orchester und vorzüglichem Ensemble, in dem Julius vom Scheidt als bravouröser Vertreter der Titelrolle hervorragte. Der ausgezeichnete Wagner-sänger Modest Menzinsky erzielte neuerdings

mit Lohengrin, Tannhäuser, Erik und Sigmund, dann aber auch mit Verdi's Othello glänzende Erfolge.

Paul Hiller

**L**UZERN: Im subventionierten Stadttheater hat Hofopernsänger Hans Keller am 2. Oktober seine dritte Direktionssaison begonnen, während er im Sommer Leiter des ebenfalls alle Kunstgattungen pflegenden Kurtheaters in Baden im Aargau ist. In recht hübschen Aufführungen von Lortzings „Wildschütz“ und Aschers Altwiener Operette „Hoheit tanzt Walzer“ haben sich bereits mehrere Mitglieder des neuen Ensembles über den Besitz gesunder Stimmittel ausgewiesen.

A. Schmid

**M**AINZ: Der Spielplan der diesjährigen Theatersaison hat sich bis jetzt recht abwechslungsreich und vielgestaltet angelassen. Die Direktion Behrend versteht es meisterlich, ihr Personal zu regem Schaffenseifer und erhöhter Leistungsfähigkeit anzuspornen. Berücksichtigt man, daß des steten Repertoirewechsels wegen nur wenige Gesamtproben selbst für anspruchsvolle Aufgaben zu ermöglichen sind, bedenkt man ferner, daß bei einer Saisonbühne vielfach mit Neulingen der Kunst zu rechnen ist, die erst noch ihre Sporen verdienen müssen, so wird man dem Wettkampf um die hochgesteckten Ziele seine Anerkennung nicht versagen, andererseits sich aber auch nicht wundern dürfen, wenn trotz aller Bemühungen hin und wieder Darbietungen mit unterlaufen, die infolge ungeeigneter Besetzung merklich aus dem Rahmen des Erlaubten heraustreten. Zum Glück besitzt die Mainzer Bühne in Kapellmeister Gorter eine nicht hoch genug zu bewertende, künstlerisch erprobte Persönlichkeit, deren reichen Erfahrungen und bewundernswürdigen Ausdauer es zu danken ist, daß die Vorstellungen bei aller Verschiedenheit musikalisch durchweg einen vornehmen Anstrich aufzuweisen haben. Vielversprechend wurde die Saison mit Puccini's „Tosca“ eröffnet, die an dieser Stelle zum erstenmal erschien und vermöge der fesselnden Wiedergabe der Titelrolle durch Margarete Gauntier starken Eindruck erzielte. Mit kurzen Unterbrechungen folgten alsdann von größeren Opern „Tannhäuser“, „Holländer“, „Hugenotten“, „Fidelio“ und „Meistersinger“. — Verdi wird zu seiner 100jährigen Geburtsfeier durch einen besonderen Zyklus seiner Hauptwerke geehrt werden. — Mit großem Interesse begegnete man dem Erstauftreten der Sängerin Betty Martel (Jugenddramatische). Als Elisabeth und vor allem als Senta rechtfertigte sie voll auf die hochgestellten Erwartungen, die man an ihre Befähigung knüpft.

Leopold Reichert

**M**OSKAU: Die Privatoper im Theater Solodownikow steht von jeher im Dienste der nationalen Kunst. Zur Eröffnung der Saison wurde wieder ein Kunstwerk gewählt, das Rimsky-Korssakow zum Autor hat, die „Mlada“, eine Oper-Feerie mit Ballet, deren Entstehung in das Jahr 1869 zurückgeht. Auf Bestellung des Theaterdirektors Gedeonow, der das Sujet gewählt hatte, sollten C. Cui, Borodin, Rimsky-Korssakow, Moussorgski jeder einen Akt davon komponieren. Der Plan zerschlug bald darauf in Folge der Absetzung des Theaterdirektors, und die entstandenen Stücke wurden von den Mitarbeitern zu anderen Werken verwendet.

1889 kehrte Rimsky-Korssakow, in dessen Eigenart das Märchenhaft-Nationale des Stoffes lag, zu der Arbeit zurück. 1892 wurde die „Mlada“ in Petersburg aufgeführt, verschwand jedoch nach wenigen Vorstellungen. Zimin's Privatoper in Moskau, die sich rühmen darf, Rimsky-Korssakow's Werken ihre besondere Aufmerksamkeit zugewendet zu haben, hatte sich zur Aufgabe gestellt, auch die „Mlada“ würdig auf die Bühne zu bringen. Das Unternehmen ist vollkommen gelungen. Die Orchesterleistung unter Bagrinowski ist sehr zu rühmen, Massenszenen mit Tanz und Gesang sind fein ausgearbeitet. Die Damen Sakrewskaia, Petrowa-Swanzawa, die Sänger Ossipow, Lebedew u. a. haben ihre Rollen glanzvoll durchgeführt. — Als zweite Premiere erntete Puccini's „Mädchen aus dem goldenen Westen“ großen Erfolg. Die begabte Frau Drusiakina war eine reizende Minnie; der intelligente Baritonist Botscharow bot einen typischen Jack Rans; Damaew als Jonston entzückte mit seinem klangvollen Tenor. Der Orchesterleiter Plotnikow hatte den Stil des italienischen Verismus trefflich erfaßt. Die Realistik in der Inszenierung gelingt dem Regisseur Peter Olenin ausgezeichnet. — Als dritte Novität prangte Mozarts „Don Juan“ in neuer Besetzung und Inszenierung. Dubinski gab den Don Juan mit spanischer Grandezza; Speranski war ein gelungener Leporello; Fr. Koschitz, eine junge Sängerin, bot eine höchst ansprechende Donna Anna; Frau Michailowa war eine etwas gezielte Elvira, während Frau Popowa sich als Zerline sehr nett ausnahm. Die Kaiserliche Oper hat traditionell die Spielzeit mit Glinka's „Leben für den Zaren“ eröffnet, sodann folgten Opern der letzten Saison. — Im Volkstheater sind russische Opern und die „Traviata“ sehr erfolgreich über die Bühne gegangen.

E. von Tidebühl

**M**ÜNCHEN: Unsere Hofoper nimmt unter dem neuen Generalmusikdirektor Bruno Walter einen erfreulichen Aufschwung. Dieser Mann hat nicht nur eine straffere Arbeitsweise eingeführt, sondern uns zugleich eine Kultur des Musizierens gebracht, die unserem alten Institut allmählich fremd geworden war. Während der Mozart- und Wagner-Festspiele dieses Sommers konnten wir namentlich an dem Vortrag des Orchesters die Wirkungen dieser Kultur beobachten. Wir durften außer einer idealen Klangschönheit und Klarheit eine dynamische und agogische Feinfühligkeit bewundern, die weit über das hinausgeht, was man heutzutage in einem Theater zu erhoffen wagt. Walter musiziert gleichsam mit der Lupe in der Hand, besitzt aber dabei ein starkes Temperament, das nicht nur jede Note mit lebendiger Empfindung erfüllt, sondern auch elastisch genug ist, jeder Forderung des Dramas zu gehorchen. Unser einheimisches Bühnensembel ließ sich fast durchweg von seinem neuen Führer zu einer staunenswerten Überbietung der gewohnten Leistungen hinreißen. Zwei Gäste haben trotz ihres hohen geistigen und musikalischen Niveaus die Einheitlichkeit unserer Festspiele gestört: Olive Fremstad und Edith Walker. Beide sind Künstlerinnen ersten Ranges, soweit Kunst von Können kommt. Aber beide sind durch eine seelische Disposition, die man als „moderne Empfinden“

nennen mag, verhindert, in Spiel und Vortrag eine wirkliche Wagnersche Gestalt auf die Bühne zu stellen. Neben Zdenka Mottl-Faßbender sind sie gespreizte Salondamen. — Unser neuer zweiter Kapellmeister Otto Heß, der uns Franz Fischer ersetzen soll, hat sich bei den Wagner-Festspielen als gediegener Praktiker von Umsicht und Beweglichkeit bewährt. Er erinnert in seiner Art etwa an den Leipziger Dirigenten Lohse. — Unmittelbar nach den Festspielen sang Caruso im Hoftheater den „Canio“, den „Don José“ und den „Rudolf“. Wie dieser einzige Künstler alle feinsten und fast unwägbaren Färbungen und Schwebungen schauspielerischer Stimmtechnik mit einem vollkommenen, musikalischen Vortrag verbindet, sodaß kein einziger Ton aufhört Kunstgesang zu sein und nirgends die musikalische Linie verschoben wird, darüber kann man heute niemandem mehr etwas Neues berichten. Eben- sowenig darüber, daß einen ein Caruso-Gastspiel immer auf Wochen unfähig macht, andere Bühnensänger zu hören und zu sehen.

Alexander Berrsche

**NÜRNBERG:** Die neue Spielzeit brachte wieder eine Umgestaltung an Haupt und zahlreichen Gliedern unserer Oper, diesmal aber in so glücklicher Auswahl und Zusammenstellung, daß Publikum und Kritik den bisherigen Aufführungen in seltener Einmütigkeit uneingeschränktes Lob zollen und mit Recht behaupten, daß noch nie seit Bestehen des hiesigen Theaters so abgerundete und künstlerisch hochstehende Leistungen seitens des ständig engagierten Personals zu verzeichnen waren wie augenblicklich. Als erster Kapellmeister fungiert Robert Heger, der es gleich von Anfang an verstanden hat, eine straffe, energische Orchesterdisziplin durchzuführen und in rhythmischer, dynamischer und agogischer Beziehung seine musikalischen Absichten zielbewußt und erfolgreich zur Geltung zu bringen. Unter seiner Oberleitung zeigen sich auch im Chor, an und von dem bisher gar manches gesündigt worden ist, erfreuliche Ansätze zur Besserung. Der neue Heldentenor, Alois Pennarini, feiert sowohl in den großen Wagnerrollen als auch in den üblichen Repertoireoperen („Evangelimann“, „Cavalleria“, „Aida“ usw.) stete Triumphe, ebenso die in durchgeistigtem Spiel und edlem Gesang ihm gleichwertige Primadonna, Mimi Poensgen. Von früheren Kräften bewähren sich in den entsprechenden Rollen u. a. die Herren Hansen (lyrischer Tenor), Dramsch (Bariton) und Landauer (Baß), von neuen die Damen Heyl und Teonsa. — Außer dem „Ring“, der unter der Regie der Frau Reuß-Belce die Saison so erfolgreich eröffnete, daß sich sofort ein zweiter Zyklus anschloß, bot das Repertoire bisher nichts besonders Erwähnenswertes.

Dr. Steinhardt

**RIGA:** Der erste Monat der neuen Saison brachte zehn, allerdings im Repertoire stehende Werke, denen sich jüngst „Rienzi“ anschloß, als erstes in der geplanten zyklischen Folge von Wagners musikalischen Dramen. Im Sängersenemble hat ein Wechsel des Helden- tenors und des seriösen Bassisten stattgefunden. Erstgenanntes Fach wird gegenwärtig mit anerkannter Tüchtigkeit vom Kammersänger Strätz vertreten, das letztere bekleidet neuerdings Herr Fabian, eine

gleichfalls sympathische Kraft, dessen Stimme es leider aber an der nötigen tonlichen Wucht und voluminösen Ergiebigkeit zu mangeln scheint. Sonst ist alles beim alten im Personalbestande geblieben, und das schöne Geschlecht behielt durchweg seine Positionen, die es schon seit Jahr und Tag mit gutem Erfolg verteidigt hat.

Carl Waack

**St. PETERSBURG:** Die zweite Saison des Theaters für Musikdramen im Konservatorium wurde mit Moussorgski's „Boris Godunow“ eröffnet. Das Orchester überraschte uns auf das angenehmste. Der musikalische Leiter, Büchter, der sich schon in der ersten Saison in den neu inszenierten „Eugen Onegin“-Aufführungen als hochbegabter Dirigent dokumentierte, machte auch diesmal den Eindruck eines feinsinnigen Musikers. Die Hauptrollen waren gut besetzt: Mosschuchin (Boris Godunow), Issatschenko (Schniski), die Leistungen der Chöre hervorragend und die Ausstattung berücksichtigend. — Im Kaiserlichen Marien- theater hörten wir endlich das längst versprochene „Rosenwunder“, eine musikalische Legende von Peter Schenk, und sind der Direktion der Hofoper aufrichtigen Dank schuldig, uns ein Werk dieses strebsamen Komponisten gebracht zu haben. — Felia Litvinne gastiert gegenwärtig in der Hofoper und bietet wahre Prachtleistungen in den Wagner-Werken. — Im Volkstheater Nikolaus II. wiederum erfreuen Lydia Lipkowskaya und der Bariton G. Baklanow in ihren Glanzrollen das große Auditorium.

Bernhard Wendel

## KONZERT

**BERLIN:** Das 1. Nikisch-Konzert der Winterspielzeit 1913/14 brachte als Hauptnummer des Programms die Sinfonia tragica (op. 40) von Felix Draeseke († 26. Februar), für die der Dirigent, obwohl er mit der vollen Kraft seiner Persönlichkeit dafür warb, doch seine Hörer nicht zu erwärmen vermochte. Jeder ernste Musiker wird der künstlerischen Arbeit, dem Aufbau jedes einzelnen der Sätze, der Entwicklung der Themen gewiß alle Anerkennung zollen, aber bei dieser Aufführung ebenso wie bei einer früheren, die ich noch unter Bülows Leitung erlebte, wollte sich die Verbindung zwischen dem Werke und dem Hörer durchaus nicht einfinden, es kam wieder nicht zu dem zündenden Funken. Dieser Musik fehlt es an jener blühenden Schönheit der Erfindung, die uns in ihren Bann lockt; des Tonsetzers Intelligenz, sein Wille zur Arbeit ist größer als seine Phantasie. Selbst der verklärende Ausgang, in den der Schlußsatz ausklingt, kann für das Vorangegangene nicht entschädigen. Außer Draeseke kam Richard Strauß mit seinem „Till Eulenspiegel“ und einigen Liedern zu Worte, die Elena Gerhardt ebenso wie einige altitalienische Lieder durch ihr warmes Organ, durch ihren fein abgetönten, ausdrucksvollen Vortrag zu herrlicher Wirkung brachte. Glucks Furiantz und Reigen seliger Geister aus dem „Orpheus“ war ein besonderer Leckerbissen für das Publikum. Was oder wer von unseren modernen Tonsetzern vermag wohl nach anderthalbhundert Jahren die Hörer in so restloses Entzücken zu versetzen,

Original from  
UNIVERSITY OF MICHIGAN

wie uns heute der alte Ritter Gluck mit seinen Ballettsätzen?

E. E. Taubert

Dr. Rudolf Siegel, der sich hier schon öfters als hervorragender Dirigent bewährt hat, führte mit dem Philharmonischen Orchester Bruckners Achte Symphonie in überaus klarer, fein abgeschatteter und warm empfundener Weise auf, begeisterte für die von Mottl instrumentierte echte Lustspielouvertüre zum „Barbier von Bagdad“ von P. Cornelius und stellte eine noch ungedruckte „Musik für Geige und Orchester“ von Rudi Stephan zur Diskussion. Dieses Werk, das von eigenartiger, jedoch noch nicht abgeklärter Begabung zeugt, ist eine ohne ein beigegebenes Programm schwer zu deutende symphonische Dichtung mit einer obligaten Violine, die ungemein schwer und undankbar gehalten ist. Bewunderungswürdig wurde sie von Alexander Schmuller gespielt. Es fehlt dem in Dissonanzen geradezu schwelgenden, apart instrumentierten Werke an wirklicher Melodik; die Verstandesarbeit darin überwiegt zu sehr. — Einen ausgezeichneten Geigenkünstler lernten wir in Zlatko Balokovic kennen. Er spielte mit Begleitung des Philharmonischen Orchesters, dessen Dirigent Camillo Hildebrand seiner dabei besonders schwierigen Aufgabe vollkommen gewachsen war, zwei neue Konzerte. Dem in a von J. Kryzanovsky, das schon gedruckt vorliegt, vermochte ich nicht viel Geschmack abzugewinnen, dagegen halte ich das noch unveröffentlichte, sehr national-slavisch gehaltene von J. V. Novak (nicht zu verwechseln mit dem bekannten Viteslav Novak) infolge seines Inhalts, Farbenreichtums und der geschickten Behandlung der Solostimme für das beste Violinkonzert, das mir in den letzten zehn Jahren bekannt geworden ist. — Die kleine Geigerin Alma Moodie imponierte mir durch ihre technische Fröhreife, doch sollte sie vom Konzertieren zurückgehalten werden, bis auch ihr seelisches Empfinden gereift ist. — Der vorreflexive Violoncellist des Russischen Trios Josef Preß brachte sich durch ein Konzert mit Begleitung der Philharmoniker als Solist in beste Erinnerung; er erschöpfte die Konzerte von d'Albert, Dvořák und das Erste von Saint-Saëns (das bis zum Überdruß gespielt wird) in jeder Hinsicht. — Ein wahrer Hochgenuß war der Vortrag der drei Sonaten von Brahms für Klavier und Violine durch Artur Schnabel und Carl Flesch. — Den Vergleich mit unseren bekannten ersten Streichquartetten hält das Stuttgarter Quartett der Herren Carl Wendling, Hans Michaelis, Philipp Neeter und Alfred Saal völlig aus; es trat aufs wärmste für Kloses Es-dur (vgl. „Die Musik“, Bd. 42, S. 368) und für Regers wertvolles op. 109 ein.

Wilhelm Altmann

Mit den Philharmonikern konzertierte Richard Metzdorff. Er brachte ausschließlich eigene Kompositionen zu Gehör, darunter zwei Uraufführungen: „Das Meer“, Symphonie in zwei Teilen für großes Orchester op. 79, und „Hela“, sechs Gesänge für eine Singstimme mit Orchester. Wie Metzdorffs den Schluß bildende, vor zwei Jahren hier besprochene Symphonie-Ode „Frühling“ für großes Orchester und achttimmigen gemischten Chor bekunden auch die beiden neuen Werke ernstes Streben und den

Willen zum Höchsten, aber der Mangel an Eigenem tritt so fühlbar in die Erscheinung, daß man über den peinlichen Zwiespalt zwischen dem Aufgebot an Mitteln und dem Inhalt des Gebotenen nicht hinwegkommt. Bei dieser blutleeren, rein äußerlichen Art Liszt-Wagnerschen Epigontums, das überaus bescheidenen Gedanken durch großartige Geste einen Schein von Bedeutung zu verleihen sucht, kann man heute schlechterdings nicht mehr mitempfinden. Wer einen solchen Apparat in Bewegung setzt, muß uns mehr zu sagen haben, als es Metzdorff vermag. Mit der bloßen Herrschaft über die technischen Mittel ist es eben leider noch nicht getan. Außer dem verstärkten Philharmonischen Orchester wirkten Hertha Dehmlow, Richard Fischer, Fritz Lindemann (Dirigent) und der „Gemischte Chor Wilmersdorf“ mit. — Der von Henri Marteau mit seinen Quartettgenossen veranstaltete erste Komponistenabend war Franz Mikorey gewidmet. Zum Vortrag kamen das Klaviertrio H-dur und das e-moll Klavierquintett (beide mit dem Komponisten am Blüthner) sowie eine Kleine Suite für Violine allein (Marteau). Hinterließ letztere infolge ihrer bei aller „tiefsinnigen“ Gespreiztheit und Wichtigtuerei offen zutage liegenden Erfindungsarmut einen geradezu verstimmenden Eindruck, so gehören die beiden anderen Werke zu den ansprechendsten Erzeugnissen der modernen Kammermusikliteratur. Frisch und natürlich empfunden, abwechslungsreich in rhythmischer Hinsicht, harmonisch fesselnd, von gewähltem Melos — so präsentierten sich die beiden Kompositionen, die in vorzüglicher Ausführung dem Tonsetzer reichen Beifall eintrugen.

Willy Renz

Anna Bobrik hat durch fleißiges Studium es zu einer achtbaren Technik gebracht. Sie dürfte wohl eine gute Klavierlehrerin abgeben; eine Konzertpianistin, die sich einen Namen machen könnte, wird sie wohl nie werden. — George Fergusson gibt hier seit einer Reihe von Jahren regelmäßig Liederabende. In seinem letzten Konzert schien er besser bei Stimme zu sein als früher, denn das Flackern machte sich nicht so unangenehm bemerkbar; sein Vortrag war wie immer ausgezeichnet. Als Begleiter wirkte Robert Kahn am Flügel. Sechs Lieder von ihm kamen zum erstenmal zu Gehör. Sie sind, wie alle Kompositionen dieses Tonsetzers, vornehm gehalten und verraten ihre Abhängigkeit von den letzten Klassikern der Liedkunst. — Elfriede Lotte Huff besitzt zu wenig Stimmmaterial, um als Sängerin etwas bedeuten zu können; ihr Vortrag war zum Teil nicht übel. — Ein ganz achtbares Vortragstalent ist auch Elsa Meta Ling. Ihre Stimmbildung muß vorerst noch gründlich gebessert werden. — Walter Thiele ist ein Pianist mit kräftigem — meistens zu kräftigem — Anschlag. Der Pedalgebrauch und seine musikalische Auffassung der von ihm gespielten Stücke lassen noch recht viel zu wünschen übrig. — Georg Funk soll ein guter Domsänger sein, wie ich zufällig hörte; für einen Solosänger reicht weder seine Stimme noch sein Vortrag aus. — Einen Liederabend veranstaltete der Oratorien-Verein zu Neukölln. Dank der Umsicht seines Dirigenten Johannes Stehmann und des guten Stimm-



materials kamen sämtliche Chöre vortrefflich heraus. Als Solist wirkte Valentin Ludwig mit, der leider von einem Herrn am Flügel sehr unsauber begleitet wurde. — Im ausverkauften Beethoven-Saal gab Julia Culp ihren ersten Liederabend in dieser Saison. Die ausgezeichneten Leistungen der Sängerin sind allgemein bekannt; es genügt demnach, festzustellen, daß die Künstlerin von ihren Vorzügen nichts eingebüßt hat. Besonderes Interesse erweckten mehrere Lieder aus dem Nachlaß des jüngst so früh verstorbenen Erich J. Wolff. Wie bei allen früheren Liedern dieses Komponisten, vermißt man auch hier die Gestaltungskraft, um aus einem Liede ein einheitliches Ganzes zu machen. Die beiden letzten Lieder haben wenigstens den Vorzug vor den anderen, etwas melodisch zu sein und daher eher anzusprechen.

Max Vogel

Marguerite Caponsacchi ist eine Cellistin, die sich schnell ihren Weg bereiten wird. Ihr Ton ist echt und groß, ihre Technik, besonders im Passagenspiel, mehr wagemutig als ausgeglichen und ihre Auffassung frisch und meist annehmbar, wenn man von weichlichen Verzögerungen in einzelnen kleinen Phrasen absieht, die besonders bei Bach unangenehm auffallen. — Ernst Kraus verfehlt trotz seiner zur Genüge berühmten Gesangkunst auf dem Konzertpodium zum mindesten in intimen Stücken, wie er sie für seinen diesjährigen einzigen Liederabend wählte, jede tiefere Wirkung. Gewiß: er war nicht sonderlich disponiert, aber das vermochte nicht den ersten unmittelbaren Eindruck, der von Seele zu Seele sprach, zu bannen, so gut man von Kraus als einem Liedkünstler so gut wie nichts zu erwarten habe. Arno Nadel

Der an sich schönen Stimme von Maria Krebs gebricht es an Kultur. Der Ton ist trocken und hart und läßt keine Abwechselung zu. Über den Vortrag ist auch nichts Günstiges zu berichten. Das Beste bot die Klavierbegleitung von Wilhelm Scholz. — Ähnlich steht es stimmlich mit Helga Petri, wenn sie auch eine bedeutend stärkere musikalische Intelligenz und größeres Vortragstalent besitzt. Die Stimme klingt oft hauchig und scharf, und die Höhe pariert nicht mühe-los. — Auch bei der Sopranistin Stephanie Schuster konnte man wegen auffallender stimmlicher Mängel nicht zum vollen Genuß des prächtigen Materials und des natürlichen Vortragstalentes kommen. Die Stimme ist leider unausgeglichen, und der Ton rutscht bei stärkerer Tongebung in den Hals. Eduard Behm begleitete, wie immer, hochkünstlerisch. — Ein Sänger, der in seiner Stimmkultur bedeutend höher steht, ist der Tenorist Paul Reimers. Die zwar nicht große, aber liebliche Stimme klang diesmal frischer als je und gehorchte in allen Lagen mustergültig. Ein fein pointierter Vortrag vervollständigt dieses sympathische Künstlertum. Fein lyrische Stücke von ihm zu hören, die nicht einen zu großen Kraftaufwand erfordern, ist ein Genuß. Das Programm war fast ganz fremdländischen Komponisten gewidmet. — Die Stimme der Sopranistin Margarete Loewe birgt im forte große Reize, im piano aber trägt der Ton nicht. Die Mahlerschen Lieder sang sie mit sicherem Erfassen ganz im Sinne und Stile des Komponisten. — Der Bari-

tonist Dr. Felix Meyerowitz schien unter einer starken Indisposition zu leiden. Sonst müßte man sagen, daß die an sich schöne Stimme noch sehr unkultiviert ist. Er sang mehrere Novitäten von Kahn, Scheinpflug und Kaun. Der Pianist Walter Meyer-Radon steuerte in korrekter Art mehrere Klaviersoli bei, von denen besonders die Passacaglia von Ernst v. Dohnányi Interesse erregte. — Der Pianist Alfred Schroeder berechtigt zu schönen Hoffnungen. Wenn auch bis jetzt sein Darstellungsvermögen und seine Technik noch nicht voll ausgereift sind, so wird ihn doch sein ernstes Streben, sich in die Poesien der verschiedenen Meister zu versenken, auf dem richtigen Wege weiterführen. — Bei Felix Lederer-Prina stellt sich durch die Sicherheit seiner Kunst immer bald ein bestimmter Kontakt mit dem Publikum ein. Sein wohldurchdachter, auf hoher musikalischer Intelligenz basierender Vortrag ist der Hauptgrund dafür. Bei der an sich schönen Stimme würden sich kleine technische Mängel wie ein manchmal etwas gaumiger Tonansatz wohl leicht beseitigen lassen. Er brachte auch einige gut gelungene Gesänge eigener Komposition zum Vortrag. — Im Konzert von Frieda Hempel konnte man wieder alle Vorzüge der berühmten Sängerin bewundern. Sie besitzt sicher die bedeutendste und schönste Koloraturstimme der Gegenwart, und rein technisch war die Arie aus „Ernani“ mit der virtuellen Kadenz ein unvergeßliches Meisterstück. Aber auch die schwierige Mozart-Arie „Il ré pastore“ ließ in bezug auf Stil und Ausdruck keinen Wunsch unbefriedigt. Das Philharmonische Orchester begleitete unter Camillo Hildebrand sehr dezent, und die selten gespielte Ouvertüre „Im Frühling“ von Goldmark sei ihm besonders anerkennend angerechnet. — Die jugendliche Geigerin Irene von Dubiska steht für ihr Alter auf beträchtlicher Stufe des Könnens. Der Ton ist naturgemäß noch etwas seelenlos. Bei richtiger Entwicklung wird sie aber eine Zukunft haben. Der mitwirkende Pianist Enzo Calace ist ein sehr tüchtiger Musiker. — Einen Tenoristen mit prächtigem Material lernte man in Pancho Kochen kennen. Die lyrische Stimme ist besonders in der Höhe noch nicht ganz frei, der Ton flackert noch manchmal, aber ihr metallischer Klang ist eine Seltenheit. — Ich hörte je einen Chopin-Abend von zwei bekannten Interpreten, die gewiß ihrem großen Können und ihrer Persönlichkeit nach die Berechtigung haben, dem großen Polen ein ganzes Programm zu widmen: Raoul von Koczalski und Frieda Kwast-Hodapp. Der Pianist tut so, als hätte er nicht mehr nötig, seinen Landsmann so darzustellen, wie dieser geschrieben hat. Was er sich in seiner Nonchalance an rhythmischen Sünden, falschen Noten und selbst Textweglassungen leistet, sollte man nicht für möglich halten. Außerdem kommt er meistens nicht über einen gewissen Salonten hinaus. Ganz anders die Pianistin. Hier schafft eine feine poetische Seele nach, ohne dem Willen des Komponisten in irgendeiner Weise Gewalt anzutun. Ihre Farbenskala ist schier unerschöpflich, und der künstlerische Ernst, mit dem sie in alle Höhen und Tiefen dieser Poesie hineinleuchtet, bringt Wiedergaben zustande, die zu einem freudigen Genuß werden. Emil Thilo

Gediegenes Können und gute stimmliche Beanlagung zeigte der Liederabend des Sängerpaares Emmy und Thom Denijs. Herr Denijs besitzt das wertvollere Material. Sein dunkler, männlich schöner Bariton, nach Höhe wie Tiefe gleich ausgiebig, ist konzertmäßig geschult und befriedigte besonders in den ernsten und gehaltvollen Michelangelo-Liedern von Hugo Wolf. Sehr schön, namentlich nach der Seite des weichen piano hin, gelang ihm auch Schumanns „Wer machte dich so krank“ und „Alte Laute“. Mit H. Patackys Liedern erzielte er viel Beifall, besonders mit der klanglich reizvollen „Lotosblume“, ohne jedoch freilich die innere Hohlheit dieser Musik verdecken zu können. Emmy Denijs' Stimme ist klein, aber angenehm, und solange sie in den ihr demgemäß gezogenen Grenzen blieb, vermochte sie recht erfreulich zu wirken. Zu Strauß' „Cäcilie“ gehört freilich ein größeres Tonvolumen. — Sehr bescheiden war wiederum das künstlerische Ergebnis des 6. Einführungskonzerts des Düsseldorfer Verbandes. Einen stimmloseren Sänger wie den Tenoristen Erwin Frey habe ich überhaupt noch nicht gehört. Daß seine Vorträge besten Willen und auch ein gewisses Geschick verrieten, kommt gegenüber einem so offenkundigen Manko an Material nicht in Betracht. Schade war es um den Baritonisten Engelbert Haas, um so mehr, weil es sich hier um ein bildungsfähiges und bildenswertes Material handelt. Sein Organ sitzt eigentlich nur in den Lagen richtig, die über das Gebiet des Baritonales hinaus ins Tenorfach hinüberreichen. In tiefer und höherer Mittellage klingt die Stimme gepreßt und dünn, was durch die unleidliche Manier des Sängers, im Ausdruck auf Kosten der Tonschönheit zu übertreiben, noch wesentlich hervorgehoben wurde. Am meisten schade aber war es um die Altistin Lydia Schmidtborn. Hätte sie noch ein oder zwei Jahre in guter Schule weiter studiert und sich die konzertmäßige Tongebung, verbunden mit der unerläßlichen Elastizität des Atems angeeignet, und wäre dann nach Berlin gekommen, sie hätte einen kolossalen Erfolg haben können. So hat sie nur ihr wertvolles Material produziert, das eine so satte, schwarze Tiefe aufweist, wie man sie in den seltensten Fällen zu hören bekommt. — Minna Weidele sang mit sympathischer Stimme und befriedigendem gesanglichen Können einige recht ansprechende und von Talent zeugende Lieder von F. Crome. Wäre es ihr möglich, etwas mehr Temperament und künstlerische Eigenart in ihre Vorträge zu bringen, so würde sie zweifelsohne stärkere Eindrücke erzielen, während sie so über das Niveau wohlstandiger Durchschnittsmäßigkeit selten hinauskam. — Clodia von Toussaint's Stimme ist klein und zierlich, aber geschmeidig und nicht übel geschult. Im Vortrag erzielte sie namentlich in dem Genre lebenswürdiger Kleinigkeiten aparte Erfolge, so mit Schumanns „Röselein“ und „Schneeglöckchen“, ganz besonders aber mit den französischen Gesängen aus dem 18. Jahrhundert. Auch Debussy's „Glocken“ gelangen ihr nicht übel, während sie sich z. B. in die hysterisch-ekstatische Stimmung von Wolfs „Und willst du deinen Liebsten sterben sehen“ nicht recht hineinzufinden vermochte. Otto Bake begleitete wunder-

voll und half der Künstlerin über manche Klippe hinweg. — Ein sehr schönes, beachtenswertes dramatisches Material zeigte Marie Peregrinus. Offenbare Intelligenz verbindet sich hier mit ernstem Streben und tüchtigem Können. Gelang es der Künstlerin auch nicht, überall überzeugend zu wirken, so zeigten sich doch selbst da, wo sie irrte, Spuren von Eigenartigkeit und künstlerischer Persönlichkeit. Hätte die Dame in der Wahl ihres Programms mehr auf die Eigenart ihres Materials Rücksicht genommen, so hätte sie sicher bedeutendere Eindrücke hinterlassen. — Edmond Servator bestätigte in seinem Liederabend genau die Eindrücke, die ich im vorigen Jahre von ihm gewonnen hatte. Sein Bestes gab er auch diesmal in der italienisch gesungenen Canzonetta von Händel, während er beim Vortrag deutscher Lieder und Balladen sowohl die genügende Herrschaft über die Sprachtechnik wie Geschmack und sachgemäße musikalische Auffassung vermissen ließ. In gesangstechnischer Hinsicht kamen diesmal eine Menge flacher, gänzlich ungedeckter hoher Töne dazu, so daß man sich verwundert fragte, wie kann ein Sänger, der sonst Schule und Erziehung verrät, so auffallend Unschönes produzieren? — Elisabeth Ohlhoff ist mit Eifer und Energie bestrebt, alle Schlacken früherer Unfertigkeit von sich abzustreifen. In vieler Hinsicht ist ihr das schon gelungen, auch der Vortrag schien mir diesmal innerlicher als sonst und nicht nur auf Wirkung zugespielt. Ihr Organ klang frisch und voll, und da sie bei der Zusammenstellung ihres Programms nicht durch Rücksichten eingeengt war, konnte sie durch geschicktes Vermeiden, wenn auch nicht hoher Töne, so doch hoher Lage überall nur klanglich Vollwertiges bieten. Sehr gut gelang ihr E. E. Tauberts tief empfundene „Ode“ und — last, not least — die von der Viardot zurechtgemachte Chopin'sche Mazurka, in der sie brillante Koloraturtechnik zeigte. — Die glockenklare, frische Stimme von Eva Bruhn (hoher Sopran) erfreute durch Wohlklang und verständige Behandlung. Bis auf die Aussprache, die nach Seite der Deutlichkeit hin noch der Verfeinerung bedarf, genügt ihre Art zu singen und vorzutragen künstlerischen Ansprüchen. Überzeugend vermochte sie besonders da zu wirken, wo sie ihrem, dem Tonvolumen nach nicht großen Organ nichts zumutete, was ihm von der Natur versagt ist. Tändelnde Schelmerei, wie in Wolfs „Die Spröde“ oder die innige Schwärmerie des „Kennst du das Land“, liegen ihr prächtig und hier war sie am rechten Platz und der ihr gespendete Beifall wohl verdient. Robert Kahn begleitete sie mit vollendeter Meisterschaft.

Emil Liepe

Whitney Mockridge gab, von Louise Mockridge begleitet, einen Liederabend; deutsche, englische und französische Lieder kamen zum Vortrag. Die deutschen Lieder litten teils unter ungenauer Vokalisation. Auch der musikalische Gehalt wurde nicht immer erschöpft. Der lyrische Tenor Mockridge's hat noch vieles von seinem sinnlichen Reize behalten, namentlich im mezza voce ist die Stimme von bestrickendem, seltenem Wohlklänge. Größere Akzente verleiten den Sänger leider zum Forcieren, und dann merkt man zum größten Be-



dauern, daß die Zeit für diese von Natur aus herrliche Stimme nicht spurlos verging. *Tempi passati*. — Der Hamburger Organist Alfred Sittard steht im Zenith seines künstlerischen Vermögens. Er begann mit Joh. S. Bachs Präludium und Fuge in Es. War letztere einwandfrei in jeder Beziehung, so mißfiel mir beim Präludium neben dem unruhigen Tempo die geringe Steigerung der künstlerischen Mittel. „O Mensch, bewein' dein Sünde groß“ war ein Kabinettstück feiner Registrierkunst, und die folgende *Passacaglia* wurde spiel- und registrier-technisch glänzend ausgeführt. Der zweite Teil des Abends gehörte Max Reger. Zuerst brachte Sittard in zwangloser Folge fünf Werke aus op. 80, op. 59 und op. 69, von denen das „Scherzo“, das „Kyrie eleison“ und die „Toccata“ mir am meisten zusagten. Klar und durchsichtig jede polyphone Stimmführung, logisch die Phrasierung und die Registration hervorragend. — Maria Heumanns Stimmmaterial an und für sich ist recht sympathisch. Die Vokalisation ist jedoch künstlich „gedeckt“. Wozu dieses dunkle Timbre? Der Effekt ist ein ganz unnatürlicher. Auch sonst ist manches noch nicht „all right“. Die Konzertantin mußte in puncto Vortragstechnik noch manches profitieren. Am Klavier waltete seines Amtes Eduard Behm. — Der „Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands“ lud zu seinem 7. „Einführungskonzert“ ein. Diesmal machten uns ihre Aufwartung Josefa Kruis (Sopran), Gertrud Brandes (Alt, alias Mezzosopran, teilweise mit Alt-Tiefe) und Georg Füllgrabe (Tenor). Die Begleitung besorgte Wilhelm Scholz ziemlich trocken. Es war überhaupt keine Inspiration zu merken. Man musizierte wacker darauf los. Die Sopranistin und der Tenor haben doch wenigstens Qualität in ihrer Stimme. Ist die musikalische Reife noch ein erstrebenswertes Ziel für die beiden, so muteten die „Alt“-Gesänge doch ein wenig sehr dilettantisch an. Ich rate diesen „Diplom“-Sängern, in Zukunft ernsthaft ihren musikalischen Horizont zu erweitern und dann vorerst unter weniger anspruchsvoller Flagge zu segeln. — Arthur Egidi hatte sich zu seinem 2. Konzert George A. Walter als Partner erwählt. Liszt sprach diesmal das erste Wort. Die „Variationen über den Basso continuo des ersten Satzes von Bach's Kantate: Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ spielte Egidi sozusagen „mit allen Schikanen“. Die Registration war sehr gewählt, die Phrasierung äußerst sorgfältig und die dynamische Ausgestaltung ließ wenig zu wünschen übrig. Vor allem störten mich auch diesmal wieder die abgerissenen  $\frac{1}{8}$ - und  $\frac{1}{16}$ -Noten zum Schluß vieler Phrasen. Wird ein Akkord besonders auffällig „staccato“ genommen, so mag das angehen, denn es liegt dann die Absicht einer besonders drastischen Wirkung vor. Unbeabsichtigt drastisch klingt's aber bei der Kantilene, die dadurch ihren noblen Charakter verliert. Anders wäre es, wenn die akustischen Verhältnisse der Paul-Gerhardt-Kirche unzulänglich wären. Dies ist aber, wenigstens im gefüllten Raume, nicht der Fall, wie ich mich von verschiedenen Plätzen (oben und unten) überzeugte. Vier Gesänge von Liszt: „Gebet“, „Sei still“, „Der du von dem Himmel bist“ und „Über allen Wipfeln ist Ruh“ wurden von G. A. Walter unvergleichlich schön

und stimmungsvoll gesungen. Ich habe den Tenor Walters nie so vollendet, so empfindungswarm gehört. Es war ein seltener Genuß, zumal Egidis Begleitung sich sehr stilvoll und wohl-durchdacht in der Registerkombination dem Melos anpaßte. Der „Psalm 94“ für Orgel von Julius Reubke ist eine vollständig unreife Arbeit, über die sich jedes weitere Wort erübrigt. Der weitere Teil des Programms war fünf Gesängen von Hugo Wolf und einem Vorspiel und Fuge „Jesus, meine Zuversicht“ von Hugo Kaun gewidmet, einer schwungvollen Arbeit, die verdiente, des öfteren in Orgelkonzerten das Programm zu zieren. — Paul Schmidt führte im Beethoven-Saal das Schiedmayersche „Dominator“-Harmonium vor. Er eröffnete den Reigen mit einer Transskription der Phantasie g-moll von Bach. Sehr zu ungunsten des Harmoniums; denn wer nur einmal dies Werk auf der Orgel hörte, wird die Bearbeitung unmöglich finden. Meiner Meinung nach müßte man ausschließlich Original-Kompositionen für Harmonium spielen. Dann wirkt das Harmonium auch als künstlerisch-origineller Klangfaktor, anderenfalls ist es ein karikierter Abklatsch. Eine rein orchestrale Wirkung ist aus vielen technischen Gründen eine pure Unmöglichkeit. Man hört z. B. eine „Klarinette“, eine „Oboe“, ein „Flauto“ usw. in einer Lage, die dem Originalinstrumente unmöglich ist. Die Begleitungen verschiedener Lieder, die Mary Mora von Goetz mit an sich schöner, aber falsch gebildeter Stimme (zuviel Kopffresonanz) vortrug, klangen in ihrer geschickten Registration mitunter recht interessant, teilweise vollendet schön. Auch ein Adagio und Scherzo aus der D-dur Sonate von J. Mouquet brachte Paul Schmidt sehr wirkungsvoll zur Geltung. Aber wohlweislich nahm er das Minore des Scherzo in gedehntem Zeitmaß. Jedenfalls wünsche ich dem Harmonium eine gedeihliche Weiterentwicklung, die aber nur mit Hilfe der Komponisten und — last not least — der Herren Verleger zu ermöglichen ist, die beiderseits für einen guten Fonds Original-literatur zu sorgen hätten. Eddy Brown, ein begabter Geiger, und Hugo von Dalen wirkten außerdem mit. — Einen Liederabend gab Max Wever unter Mitwirkung von Franz Wever (Rezitation) und Emma Friedrichs (Sopran). Das Menü war sehr reichlich und — unverdaulich. Ich hoffe, daß sämtliche Beteiligte „indisponiert“ waren, samt ihrem Begleiter André Torchiana. — Anatol von Roessel hatte sich mit dem Geraer Hofkonzertmeister Josef Blümle alliiert, um Kammermusik zu spielen. Gabriel Fauré's Sonate op. 13, in A, ist ein Werk, das nur kompositionstechnisch interessieren kann. Zum Schluß spielten die beiden mit großer Wärme, weil innerstes Verständnis sie vereinte, Brahms' Sonate in d, op. 108. Zwischendurch bot der Pianist Tschaikowsky und Chopin mit bravouröser Technik und unglaublichem Elan. Seine Cantilene ist aber durchweg zu hart, zu farblos. Anders dagegen der Geiger, der Bachs Chaconne in einer Weise exekutierte, daß man seine Freude hatte. — Das Programm der jungen Pianistin Martha Berthold nahm im voraus für sie ein. Und die Art und Weise der Ausführung dieser teils sehr schwierigen Werke bewies, daß man in ihr ein klavieristisches Talent von nicht ge-

wöhnlicher Begabung zu ersehen hat. Brahms (op. 5, op. 76/1, op. 10/3, op. 79/1) wurde mit sicherer Technik und gutem musikalischen Verständnis interpretiert. Allerdings ist die junge Dame noch zu sehr „Draufgängerin“. Aber das wird sich geben, sobald sie fühlt, daß sie technisch einwandfrei und infolgedessen befähigt ist, ein Kunstwerk völlig objektiv zu erfassen. Solche „Reißer“ aber wie Dohnányis Rhapsodie op. 11 No. 4 sollte sie lieber nicht spielen, die verderben den Geschmack. Eine sehr witzige Komposition von Rudolf Nováček (Präludium und Fuge) und Liszt's Des-dur Etüde und „Rigoletto“-Paraphrase interpretierte die Konzertantin dann in einer Weise, daß man ihr ohne weiteres die günstigste Prognose ausstellen kann. Möchte sie sich aber hüten, wie so viele andere im Technischen zu verflachen. Das wäre wirklich bedauerlich bei ihrer Intelligenz. — Ein äußerst interessantes Konzert veranstaltete Robert Reitz mit drei feinfühlig selbst bearbeiteten Konzerten in A von Giuseppe Tartini, in D von Georg Pisendel und in G von Karl Stamitz, die sämtlich zum ersten Male zu Gehör gebracht wurden. Den Klavierpart besorgte Walter Petzet geschmackvoll und gewandt. Am wertvollsten erschien mir der Stamitz mit seiner edlen Melodik und prächtigen thematischen Arbeit. Reitz spielte mit ganzer Hingebung und es war ein erlesener Genuß, ihn die Feinheiten dieser antik-modernen Kunst in vollendeter Spielmanier vortragen zu hören. G. Pisendels Konzert wurde von zwei Klavieren begleitet. Alfred Ernst spielte dabei die „Sekondo“-Partie. Carl Robert Blum

Egon Petri zeigte an seinem Klavierabend reifes Können. Musikalisches wie technisches Vermögen halten sich die Wagschale. Das Ausdrucksvermögen müßte noch mehr Vertiefung erlangen, was mit den Jahren erreicht werden mag. Am besten gelungen war die Sonate d-moll von Weber. — Ein Beethoven-Abend von Wilhelm Backhaus. Ein grandioses Unternehmen. Das Privileg der Großen. Um diesen Großen gleichzukommen, fehlt einstweilen noch das geistige Können, Gestaltungsvermögen. Die Technik ist wohl zu großen Taten bereit, doch fehlt ihr die Fixation. Nur Loslassen, nur Entspannen muß bei Beethoven verderblich wirken, was am klarsten bei op. 111 zutage trat. Wo blieb der monumentale Aufbau der Arietta, wie wir ihn bei Ansgore, d'Albert, Lamond zu hören gewohnt sind? Ich hatte das Gefühl eines exakten Mechanismus, der hin und wieder von eines Menschen Hirn zum Nachdenken angehalten wurde. — Stefan Thomán löste in mir das Gefühl eines guten Klavierspielers aus. — Und nun: Lisa Spoliansky. Ein bedeutendes Talent, vielleicht ein kommender Stern. Dank für ihr schönes Spiel, das mich reichlich für manche andere Klavierabende entschädigte. — Elise und Cäcilie Satz trugen Werke für zwei Klaviere vor. Am besten gelang Cortège und Ballet von Debussy sowie Scherzo von Saint-Saëns. Bei Mozart möchte ich den beiden Damen anraten, sich etwas mehr mit dem Stile dieses Meisters vertraut zu machen. Daß man (letzter Teil des Allegro molto) mit reiner Virtuosität zu Werke geht, finde ich sehr unkünstlerisch.

Hanns Reiss

Fritz Kreisler pflegt wie sein Kollege Burmester vieles und darum manchem etwas zu bringen. In seinem einzigen diesjährigen Konzert bot er eine Sonate von Bach, ein Konzert von Wieniawski und allerhand entzückende Nichtigkeiten. Gewisse Techniken beherrschen nur ganz wenige so vollendet wie er. Daß Kreisler außerdem ein großer Künstler ist, sei ihm von neuem attestiert, trotzdem er sich diesmal dem Geschmack des Publikums allzusehr anpaßte und weniger durch Innerlichkeit als durch Eleganz und Süßigkeit des Vortrags zu wirken strebte. — Gleich ihm wurde auch Wanda Landowska mit Blumen, Kränzen und endlosem Klatschen „bedankt“. Ihr Cembalo-Spiel ist unvergleichlich. Wenn sie Stücke von Daquin, Couperin, Purcell u. a. vorträgt, träumt man von vergangenen Zeiten und empfindet die akustischen Unvollkommenheiten dieses alten Instrumentes nicht als störend, sondern als besonderen Reiz. Freilich: Bach wirkt auf dem Cembalo nicht; wenigstens für unsere Ohren nicht mehr. Und ein Bechstein-Flügel erfordert eine ganz andersgeartete Technik, als sie der Konzertgeberin eigen ist. — Leonid Kreutzer, der Tastengewaltige, gab zum Erstaunen seiner Freunde einen Chopin-Abend; und das Erstaunen wurde noch größer, als man merkte, daß ihm technisch gar vieles mißriet, während er rein musikalisch so ziemlich alles überbot, was er bisher geleistet hat. Daß er auf dem rechten Wege ist, kann ernstlich nicht bezweifelt werden; einsichtige Beurteiler haben übrigens schon immer seine rein musikalischen Fähigkeiten viel höher eingeschätzt als seine pianistische Kraftmeierei. — Auch der 1. Kammermusik-Abend des Marteau-Quartetts überraschte in mancher Hinsicht. Daß die Herren Amar, Kramm und Georgesco dem Primgeiger nicht ebenbürtig sein würden, war vorauszusehen; niemand hätte es aber für möglich gehalten, daß auch Marteau die Hörer zuweilen durch unsauberes Spiel aus allen Illusionen reißen könne. Immerhin: man merkte, daß ein starker künstlerischer Wille alle vier Quartettgenossen leitete; möge er das nächste Mal alle Hindernisse überwinden. Auf der Rückseite des Programms las man übrigens in riesengroßer Schrift: „Den gleichen Kunstgenuß im eigenen Heim, naturgetreu dem persönlichen Vortrage Henri Marteau's, vermittelt das Grammophon.“ Wirklich? Dann sollte man's wenigstens dem Konzertpublikum nicht mitteilen. Überhaupt, Inserate auf Konzertprogrammen — fort damit! Der Konzertzettel soll, wie bisher, rein bleiben. — Über einen Sonatenabend von Gabriele Wiérowetz und Robert Kahn ist wenig zu berichten. Dem Spiel der Geigerin fehlte es an Wärme und rhythmischer Prägnanz, doch wurde im großen und ganzen vornehm und korrekt musiziert. Man könnte ein Lob spenden, wenn nicht derartige Konzertveranstaltungen so gänzlich überflüssig wären. Ein öffentliches Konzert sollte stets ein Ereignis sein, zum mindesten für den Konzertgeber. („Du mußt es dreimal sagen“; nein, hundertmal.) — Der Geiger Efrem Zimbalist hatte nach seinen Erfolgen in Amerika die Anziehungskraft seines Namens überschätzt und für sein Konzert die Philharmonie gewählt. Der Anblick zahlreicher leerer Stuhlreihen beeinflusste sichtlich seine Musizier-

freudigkeit. All das, was ihm diesmal mißbriet, bereitet ihm nicht die geringsten Schwierigkeiten, wenn er bei Stimmung ist. (Einmal hatte er auf der E-Saite die Oktave zu greifen, brachte aber ein dis heraus und rutschte dann gemächlich in den richtigen Ton hinein. Nichts als „Wurschtigkeit“; aber gerade deshalb zu rügen.) Bei den Konzerten von Vivaldi (a-moll) und Beethoven gerieten nur die langsamen Sätze einwandfrei; aber dafür hatte man hier einen erlesenen Genuß, den man sobald nicht vergessen wird.

Richard H. Stein

Henryk Melcer ist ein starkes Klaviertalent. Aber freilich: sein Können gibt sich einstweilen noch zu ungebärdig und würde noch in ruhigere, abgeklärtere Bahnen zu leiten sein. Vor allen Dingen muß der Anschlag kultivierter werden, der im Forte noch sehr lärmend und hart ist. Auch der reichliche Pedalgebrauch muß beschnitten werden. Die Sonate von Karol Szymanowski, mit der er sein Konzert eröffnete, ist ein so ungeheuerlicher form- und inhaltsloser Tonbrei, wie ich seit langem nichts gehört habe. Übrigens hätte die Konzertagentur dem jungen Künstler einen kleineren Saal empfehlen oder dafür sorgen sollen, daß der Blüthnersaal wenigstens einigermaßen besetzt war. — Thea von Marmont sang mit hübschem Vortrag und mit wirklichem Empfinden. Aber die Stimme ist technisch noch nicht auf der Höhe. Es gibt da noch eine Menge zu arbeiten, um die Übergänge auszugleichen. — Cläre Huth hat ihre schöne und sympathische Stimme besser in der Gewalt. Nur muß sie sich hüten, die Vokale a und e zu offen zu singen, sie klingen sonst störend flach. Die Kopfstimme ist gut ausgebildet, und der Vortrag ist geschmackvoll und musikalisch.

Max Burkhardt

**BREMEN:** Das erste Konzert von Bedeutung gab der Bremer Lehrergesangsverein unter Ernst Wendel vor seiner Konzertreise nach dem Elsaß und der Schweiz. Die Sänger boten außer einem Strauß herrlicher Volkslieder u. a. zwei gewaltige Chöre von Hegar, „1813“ und „Totenvolk“, ferner den schönen „Feldeinsamkeit“ von Wendel. Als Solist erschien Adolf Metz, der erste Konzertmeister unseres Philharmonischen Orchesters. — Im Konzert des rüstig weiterschreitenden Victorschen Chors interessierte am meisten die Neuheit „Das Tränenkrüglein“ op. 57 von Georg Schumann. Die Solisten waren Käthe Hörder (Sopran), Therese Funk (Alt), Helmuth Neugebauer (Tenor), Martha Arndt (Klavier), Ernst Bremner (Harmonium) und O. Schröder (Harfe). Die edle, zarte und niemals triviale Musik findet ergreifende Töne für Trauer und Betrübniß; sie erhebt sich zu großer Innigkeit, da wo der innerliche Aufstieg vom Dunkel zum Licht in der Seele der Mutter sich vollzieht. Den Schluß des eindrucksvollen Konzerts machte Hans Hubers Liederzyklus „Lenz und Liebe“. — Einen schönen, leider nicht sehr besuchten Liederabend veranstaltete Leonore Wallner; sie sang, von Julius Schlotke begleitet, Lieder — meist ersten Inhalts — von Schumann, Bergh, Delius, Klengel, Wetz und Arnold Mendelssohn.

Prof. Dr. Vopel

**DRESDEN:** Das 1. Hoftheater-Konzert der Serie A bot den Hörern Mozart und Beet-

hoven in köstlichen ruhigen Stunden edlen Genießens; auch der erste Kammermusik-Abend des Petri-Quartetts, in das der Leipziger Gewandhausbratschist Unkenstein an Spitzners Stelle neu eingetreten ist, war lediglich den drei klassischen Meistern gewidmet. Der Klavierabend von Egon Petri erbrachte den Beweis dafür, daß dieser Künstler nach einer Zeit des Virtuositums reiner, reicher und reifer in seiner Kunst geworden ist und an Plastik des Vortrags nicht minder gewonnen hat wie an Klangschönheit des Tones. Daß er ein selten gespieltes Werk, die Sonate d-moll von C. M. v. Weber, wieder ans Licht zog, war besonders dankenswert. In seiner Eigenschaft als Chopin-Spieler hat Raoul v. Koczalski gegenwärtig nur wenige ebenbürtige Nebenbuhler. Die Frage bleibt aber aufzuwerfen, ob nicht die ausschließliche Pflege dieses einzigen Tondichters, der sich Koczalski seit einigen Jahren widmet, auf die Dauer zur Einseitigkeit und Manier führen muß. Artur Schnabel und Carl Flesch brachten an ihrem Sonatenabend, in dessen Verlauf sie wieder durch geradezu ideales Zusammenspiel entzückten, eine Neuheit zur erfolgreichen Uraufführung: eine Violinsonate d-moll von Theodor Blumer jun. Die viersätzig Tonschöpfung besticht durch hübsche Einfälle, eine modern-wirksame, aber nicht extravagante Schreibweise und geschickte Ausnutzung beider Instrumente. Allerdings stellt Blumer seine Themen jetzt noch meist nebeneinander, anstatt sie in guten Durchführungen zu verarbeiten, aber er hat etwas zu sagen und tut dies in einer so angenehmen Weise, daß man den starken Publikumserfolg der Sonate begreiflich finden kann. Otto Möckel (Klavier) und Fritz Rothschild führten hier den englischen impressionistischen Tonsetzer Cyril Scott ein und erzwangen durch charaktervolle, feinfühlig Wiedergabe einer Violinsonate und einer Reihe von Klavierstücken alle Hochachtung vor seinem Suchen nach neuen Bahnen, mochte auch vieles bizarr, hart und gemacht klingen. Ein Liederabend von Susanne Mittasch, die u. a. einige sehr klangreiche, aparte Lieder von Rudolf Hänsel sang und eine Verstärkung ihrer Stimme und ihrer Vortragskunst erkennen ließ, verdient noch Erwähnung. Im übrigen scheint, trotz aller Bestrebungen zu ihrer Eindämmung, die Musikflut in diesem Winter noch höher anzuschwellen als je zuvor.

F. A. Geißler

**FRANKFURT a. M.:** Die Reihe der Tonkünstlerkonzerte unter Max Kaempfert begann dieses Mal mit Cherubinis „Anakreon“-Ouvertüre, die man erfreulicherweise wieder einmal hören konnte. Max Reger und Paula Stebel spielten Mozarts Doppelkonzert für zwei Klaviere (K. V. No. 365) etwas ungleich. Bachs 5. Brandenburgisches Konzert und Beethovens Fünfte waren die anderen Stücke des erfreulich gut besuchten Konzerts, dessen künstlerische Leistungen ein gutes Niveau zeigten. — Das Hock-Quartett setzte sich mit gutem Gelingen für ein Streichquartett in e-moll von Emil Bohnke ein, das besonders im ersten Satz eine bedeutsame Talentprobe darstellt und die Öffentlichkeit auf diesen jungen Komponisten aufmerksam machen muß. Lieder und Quartette von Joseph Marx bildeten die weiteren wertvollen Gaben dieses interessanten Abends. — Von den

kleinen Solisten verdienen besonders der hochbegabte Pianist Paul Schramm Erwähnung. — Die Konzerte des „Verbandes der konzertierenden Künstler Deutschlands e. V.“ wiesen einen argen musikalischen Tiefstand auf.

Karl Werner

**GRAZ:** Die neue Konzertsaison brachte bisher zwei Festkonzerte, die durch das 50jährige Jubiläum des Steirischen Sängerbundes bedingt waren. Es handelt sich um durchaus gelungene Aufführungen von Chorwerken, an denen sämtliche dem Bund angehörigen Vereine mit ihren Dirigenten beteiligt waren. — Die Feier des 50jährigen Bestandes der Grazer Handelsakademie wurde durch ein vollkommen seriöses Symphoniekonzert begangen. Das Grazer Opernorchester brachte hierbei unter Operkapellmeister Ludwig Seitz die Zweite von Beethoven, „Les Préludes“ von Liszt und das „Meistersinger“-Vorspiel von Wagner zu gerundeter Wiedergabe. Da Seitz der künftige Dirigent der Grazer Symphoniekonzerte ist, hatte dieser Abend als erfolgreiches Debüt eine besondere Bedeutung für unser Musikleben. — Aus der verflossenen Saison sind nachtragsweise noch der Erwähnung wert: ein Konzert des Grazer Männergesangsvereins mit Neuheiten von Strauß, Heuberger und Othegraven, wobei auch eine junge Operettensängerin, Olga Kocholl, zum erstenmal als Solistin das Konzertpodium betrat und durch große Stimm Schönheit, feine Kultur und überraschende künstlerische Ausdrucksfähigkeit angenehm auffiel, ferner eine Richard Wagner-Festfeier des Grazer Wagner-Vereins, wobei der für Bayreuths Sache verdienstvolle Friedrich Hofmann die Festrede hielt und die fünf Lieder des Meisters durch Lotte Bunzel zum Vortrag gebracht wurden, ein Liederabend der Grazerin Thea Herberger und das 3. Festkonzert des Akademischen Gesangsvereins „Gothia“, anlässlich des 50. Stiftungsfestes, wobei sämtliche Chorwerke, mit deren Uraufführung der Verein im Laufe der fünfzig Jahre seines Bestehens besonderen Erfolg gehabt hatte, zur Aufführung kamen. Jedenfalls eine sinnige, historisch interessante Ehrung, die der Verein mit seinem tüchtigen Leiter Dr. Julius von Weis-Ostborn sich selbst darbrachte.

Dr. Otto Hödel

**HALLE a. S.:** Das 1. Symphoniekonzert unter Hans Hermann Wetzlers Leitung bedeutete einen Erfolg auf allen Linien; es war bewundernswert, wie er in der kurzen Zeit seines Hierseins das Theaterorchester seinen leisesten Winken gefügig gemacht hat. Das Wagnis mit Brahms' e-moll Symphonie und Beethovens 3. Leonoren-Ouvertüre gelang vollkommen. Sehr zu loben ist auch die Aufstellung stilvoller Programme. Solist war Carl Flesch mit Beethovens Violinkonzert, das er zwar tönlich, aber nach meinem Gefühl nicht groß genug spielte. — An Solisten ließen sich bis jetzt hören: Raoul von Koczalski, dessen Stärke wie immer in Chopin ruht, W. Bardas, dem viel Gutes nachgerühmt wurde; M. Porges fand den Mut, ein Cellokonzert von Fritz Kauffmann und eine Solosuite von Bach vorzutragen und verdient schon darum ein Extra-lob. Paul Schramm zeigte sich als gewandter Pianist und trotz seiner Jugend schon warm empfindender Musiker.

Martin Frey

**HAMBURG:** Die ersten Konzerte der neuen Saison bewiesen, daß der Dirigiersport, den manche vielleicht für eine recht heilsame gymnastische Leibesübung halten, immer weitere Kreise zieht und unter den leidlich bemittelten Musikern nächstens wohl an Stelle des Polo oder Tennis treten wird. Unter diesem Gesichtspunkt zu würdigen war z. B. ein Orchesterkonzert, bei dem ein Herr Gales — aus Amerika, wie das Programm summarisch mitteilte — das Orchester des Vereins der Musikfreunde in gemäßigter Gangart ritt. Hoffen wir, daß Herr Gales den hygienischen Zweck, der mit dieser Übung verbunden gewesen sein mag, erreicht hat. Einige Tage später erschien an der Spitze desselben Orchesters dann ein wirklicher Dirigent, Hans Pelz, Städtischer Kapellmeister aus Hagen, der sowohl als überlegener, gewandter und erfahrener Leiter bekannter Werke der Instrumentalliteratur, wie als gewissenhafter und temperamentvoller Ausleger komplizierter moderner Orchesterwerke in allen Ehren auch vor einem anspruchsvollen Auditorium bestand. Die Novität, deren Herr Pelz sich angenommen hatte: eine Orchesterphantasie von Martin Friedland, erwies sich dabei als durchaus würdig der Berücksichtigung und der propagatorischen Initiative des Dirigenten. Sehr glücklich debütierte mit einem Brahms-Abend Herr Ammermann als Dirigent von Kraft und suggestivem Einfluß auf das Orchester.

Heinrich Chevalley

**HANNOVER:** Die Konzertsaison hat mit Anfang Oktober präzise wie immer eingesetzt, ohne allerdings bislang mehr wie einige verheißungsvolle präludierende Akkorde geboten zu haben. Zwei Beethoven-Abende des jungen Pianisten Walter Gieseck frappten durch die technische Überlegenheit und die geistige Beherrschung, mit der der kaum Achtzehnjährige die Sonaten: „Pathétique“, „Mondschein“, „Waldstein“, „Appassionata“, c-moll op. 111, B-dur op. 106 und das Es-dur Konzert vortrug. Ein Duo-Abend von Sascha Culbertson (Violine) und Otto Nickel (Klavier) hinterließ prächtige Eindrücke.

L. Wuthmann

**KARLSRUHE:** Die Symphoniekonzerte der Hofkapelle unter Fritz Cortolezis' Leitung verheißten manches interessante Programm. Im 1. Konzert kam neben Mozarts Es-dur Symphonie, die eine technisch einwandfreie Ausführung erfuhr, Bruckners riesige B-dur Symphonie in sehr durchdachter, plastisch-klarer und klangschöner Wiedergabe zu Gehör. — Die von der Konzertdirektion K. Neufeldt veranstalteten Künstlerkonzerte brachten zunächst das Klingler-Quartett, das mit wundervoller klanglicher Ausgeglichenheit und restloser Erschöpfung des Inhalts Quartette von Haydn und Beethoven und im Verein mit Heinrich Ordstein, als ganz trefflichem Interpreten der Klavierstimme, Brahms' inhaltsschweres f-moll Quartett spielte. — Ein beachtenswertes Konzert veranstaltete der Baritonist Weißbecher, der mit Hugo Rahner als feinfühligem Begleiter eine Anzahl für hier völlig neuer und eigenartiger, stark an Hugo Wolf erinnernder Lieder von Joseph Marx zur gelungenen Wiedergabe brachte.

Franz Zureich

**L**ONDON: Im Vordergrund des musikalischen Interesses in Albion stand das Musikfest zu Leeds, das alle drei Jahre stattfindet. Es brachte als wichtigste Novität Edward Elgars symphonische Studie „Falstaff“. Ein neues Werk von Elgar gehört stets zu den Ereignissen des englischen Konzertlebens, und zwar mit gutem Recht. Denn wenn das hiesige Urteil den Tonsetzer den wahrhaft Großen zuzählt, so ist das keineswegs als Übertreibung zu betrachten, die auf britischen Lokalpatriotismus zurückzuführen wäre. Als kein geringerer denn Hans Richter vor einem Jahrzehnt an der Covent Garden Oper das Elgar-Fest veranstaltete, erkannte man in seinem ungemein kühnen Ideenflug, der meisterhaften, originell und blendenden Handhabung von Chor und Orchester sofort einen „neuen Mann“. Bei Elgar mag der äußere Glanz die Idee stellenweise in den Schatten stellen, nichtsdestoweniger erblicken wir in ihm einen der charakteristischsten Vertreter der Moderne, der aber bei aller Freiheit doch mehr oder weniger die klassischen Formen wahrt, wovon seine Variationen, die beiden Symphonieen, das Violinkonzert usw. beredtes Zeugnis ablegen. Elgar ist keineswegs Modekomponist, sondern geht unbeirrbar seine eigenen Wege. Da er, abgesehen von dem Chorwerk „We are the music-makers“, seit der zweiten Symphonie vor zwei Jahren mit keiner neuen Schöpfung hervorgetreten, war man auf „Falstaff“ um so mehr gespannt. Ein endgültiges Urteil über das komplizierte Werk müssen wir uns bis nach der Londoner Aufführung vorbehalten. Der erste Eindruck war jedenfalls ein sehr bedeutender. Elgar mag durch das Beispiel „Till Eulenspiegel“ und „Don Quixote“ angeregt worden sein. Nun hat er einen britischen Nationaltypus symphonisch auf die Beine gestellt. Doch setzte er nicht den Shakespeareschen ausgelassen-leichtsinnigen Falstaff in Musik um, sondern den weit tiefsinnigeren, tragischeren der Historie. Die „Studie“ — ausgesprochene Programmmusik — bedient sich, ebenso wie Strauß in „Don Quixote“ und „Till Eulenspiegel“ zum Teil der Rondoform, zum Teil der Variationen; die Rondoform soll das Beharren der Individualität, die Variation ihre Veränderung durch die auf sie von außen wirkenden Dinge illustrieren. Falstaff wird in verschiedenen Phasen bis zu seinem Ende gezeigt. Die Studie zerfällt in vier ohne Unterbrechung gespielte Teile, die durch allen gemeinsame Leit motive zusammenhängen. Der erste Teil „Falstaff und Prinz Heinrich“ illustriert den Ritter als „fett, kühn, aufrichtig, lustig, genüssüchtig“ in einer Reihe von Hauptthemen mit überwältigendem Humor und charakterisiert nicht minder liebevoll und ausdrucks kräftig den lustigen Prinzen. Der zweite Teil: „Zechgelage, Nachtschwärmerei und Traum“ gehört mit seinen prachtvollen Kontrasten gewiß zu den interessantesten Schöpfungen des Komponisten. Falstaff träumt von seiner Jugend, als er noch Page war, und hier entfaltet Elgar den ganzen Klangzauber seines Orchesters und alle Innigkeit seiner Tonsprache, schreckt aber andererseits nicht vor den letzten Konsequenzen des Realismus zurück, indem er z. B. Falstaffs Schnarchen illustriert. In wirksamem Gegensatz zu der zarten Lyrik des zweiten steht der robuste,

stark bewegte dritte Teil: „Falstaffs Marsch, seine Rückkehr durch Gloucestershire, der neue König und der eilige Ritt nach London.“ Hier wird schon mit vieler Kunst die Wendung von Falstaffs Schicksal vorbereitet. Der vierte und letzte Teil schildert anfangs mit Pomp und Gepräge die Krönung des neuen Königs in der Westminster-Abtei und sodann, wie Falstaff in Ungnade fällt. Der rauschende Festesjubiläum verwandelt sich allmählich in ein tief ergreifendes Pathos, bis zuletzt der unselige Ritter auf dem Sterbebett liegt und einsam aus dem Leben scheidet. Hier denkt man unwillkürlich, besonders bei einem Cellosolo, an „Don Quixote“, die Musik ist jedoch spezifisch Elgarisch. So sehr sich der Komponist darin der Strauß-Schule genähert haben mag, so wenig hat er von seiner Originalität eingebüßt. Sein Humor und Pathos sind seit den letzten Werken enorm gewachsen, seine Orchestertechnik noch weit verblüffender. Die Meisterschaft seiner Instrumentation scheint nur durch den seltsamen Umstand erklärlich, daß Elgar einst eine kleine Kapelle in einem — Irrenhaus dirigierte, wobei er für die seltsamsten Kombinationen von Instrumenten schreiben mußte. „Falstaff“ wurde mit lebhaftem Enthusiasmus aufgenommen und wird zweifelsohne bald seinen Weg nach dem Kontinent finden. — Das gleiche Fest brachte, abgesehen von klassischen und Wagner-Werken und einer Aufführung von Elgar's „Traum des Gerontius“, noch Granville Bantock's klangschöne symphonische Dichtung „Dante und Beatrice“, den interessanten „Mystic Trumpeter“ („Mystischen Trompeter“) des Iren Hamilton Harty für Baritonsolo, Chor und Orchester (nach den Worten Walt Whitman's) und die stimmungsvolle Rhapsodie „A Shropshire Lad“ („Der Junge aus Shropshire“) von George Butterworth, für welche letztere sich Nikisch, der das Musikfest zum Teil dirigierte, mit gewohntem Feuer einsetzte. Auch Parry's „Ode to Music“ („Ode an die Musik“) und Basil Harwood's fein empfundenen Chorwerk „On a May Morning“ („An einem Maienmorgen“) seien hervorgehoben. — Die „Promenade“-Konzerte in der Queen's Hall, deren 19. Saison am 16. August festlich begann, sind bereits — wir konstatieren es hier mit Genugtuung — zu einer Art nationaler Institution geworden. Hohes Lob gebührt ihrem äußerst rührigen, vielseitigen Dirigenten Henry Wood, der zu einer Zeit, als London musikalisch noch in den Windeln lag, es nicht nur für die Klassiker empfänglich machte, sondern nach und nach auch Brahms, Tschaikowsky, Strauß und Elgar einführte. Nunmehr läßt Wood in seinen Konzerten auch Mahler, Reger, Schönberg, Debussy, Delius, Scriabin und viele andere der Modernsten zu Worte kommen. Bei diesen „populären“ Konzerten, die mit Ausnahme von Sonntag allabendlich bis zum 25. Oktober stattfinden, bringt Wood eine große Anzahl interessanter Novitäten. Der Pianist Percy Grainger brachte seine beiden stark zündenden Orchestertänze „Mock Morris“ und „Shepherds Hey“ erfolgreich zu Gehör. Die lebenswürdigen „Vier Lieder Shakespeare's“ mit Orchester von Eric Coates fanden beifällige Aufnahme. Eine „Orchesterphantasie über zwei populäre Lieder aus Anjou“ machte mit Guillaume Lekeu, dem frühzeitig verstorbenen

Schüler César Franck's und Vincent d'Indy's bekannt. Die begabte Komponistin Ethel Smyth dirigierte ihre von Kraft überschäumende Ouvertüre zur Oper „The Wreckers“ („Strandrecht“), die man bereits in Deutschland kennt. Nicht minder packend wirkte Elgar's brillante „Cockaigne“-Ouvertüre. Das Publikum begeisterte sich nicht allein für Strauß' „Tod und Verklärung“, „Don Juan“ und „Heldenleben“, sondern auch für „Don Quixote“ und die „Sinfonia domestica“. Cyril Scott vertrat den rein impressionistischen Stil in den „Gedichten für Orchester“ „The Twilight of the Year“ („Im Zwielicht des Jahres“) und „Paradise Birds“ („Paradiesvögel“). Herman Koenig spielte erfolgreich Viextemps' Erstes Violinkonzert. Ferner hob Wood Glazounow's neues Klavierkonzert in f-moll (op. 92), das Godowsky gewidmet ist, bei den „Promenades“ aus der Taufe. Es ist in seinen beiden Sätzen — Allegro moderato und Thema mit Variationen — von starker Erfindungskraft, die Variationen erinnern an Brahms. Der Solopart bietet dem Pianisten schöne Gelegenheit zur vollen Entfaltung seiner Kunst. Auch die effektvollen Orchestervariationen Jules Harrison's „Down among the dead men“ („Tief unten bei den Toten“) fanden beifällige Aufnahme. Thomas Dunhill's Orchesterstück „The King's threshold“ („An der Schwelle des Königs“) nach des Iren W. B. Yeats gleichnamigem Einker ist eine solide Arbeit. Sehr fein und zart ist die Instrumentierung von Reynaldo Hahn's Suite für Blasinstrumente, zwei Harfen und Klavier (an letzterem Henry Wood) „Le bal de Béatrice d'Este“, eine Reihe von Tänzen im alten Stil. Nicht weniger Beifall hatte Dohnányi's Cello-Konzertstück in D. Eine interessante Novität waren Debussy's „Images“, zweite Serie. Der Titel „Iberia“ weist auf Spanien. Die Stücke sind zum Teil äußerst realistisch in der Tonmalerei des Straßenlebens und des Getümmels an einem Festtag, so realistisch, wie man es bisher von Debussy gar nicht erwartet hätte. Im mittleren Satz „Düfte der Nacht“ kehrt der Komponist wieder zum Impressionismus zurück und gibt uns ein zart und eigenartig empfundenes Stück seiner Muse. Rimsky-Korssakow's Klavierkonzert in g-moll (von Eleanor Spencer geschmackvoll vorgetragen) zeigt den Tondichter nicht gerade von seiner stärksten Seite. Arnold Bax, stark impressionistisch in seiner Ausdrucksweise, brachte zwei reflektierende Orchesterskizzen von schönem Stimmungsgehalt. Die „Meeres-Suite“ Frank Bridges berührte eher nüchtern als poetisch. Busoni's Violinkonzert, das Wood zum erstenmal in London aufführte, ist ein frühes Werk und zeigt den Komponisten weniger in seiner Eigenart. Der erste Satz machte den reifsten Eindruck. Interessant und bezeichnend für den späteren Busoni ist eine Art „ernst-komischer Marsch“ am Ende, „pomposo umoristico“ zu spielen. Der dankbare Solopart wurde von Arthur Catterall vortrefflich erledigt. Maurice Ravel's „Valses nobles et sentimentales“ sind voll von französischem Esprit und zierlicher Grazie, nur verliert sich seine Harmonik oft ins Gesuchte und Geklügelte. Hervorgehoben sei Ellen Neys virtuosos Spiel in Brahms' Klavierkonzert in B. Zuletzt erwähnen wir noch die englische Erstaufführung von Bach's Aria „Hört

doch, der sanften Flöten Chor“ aus der Geburtstags-Kantate zu Ehren Augusts III.

L. Leonhard

**L**UZERN: Die Grundlage der musikalischen Sommersaison 1913 bildeten die 750 Unterhaltungs- und Promenadenkonzerte des Kursaal-Orchesters unter Leitung des Maestro Angelo Fumagalli von der Mailänder Scala; ferner die 250 Konzerte des Stiftsorganisten F. J. Breitenbach und J. Breitenbach, Sohn, auf dem berühmten Orgelwerk der Hofkirche. Einzelnereignisse waren die Concerts Modernes im Kursaal unter solistischer Mitwirkung von Moriz Rosenthal, Fritz Kreisler, Adelaide v. Szklondz (Gesang), Birgit Engell (Gesang) und mit Orchesterwerken von Wagner, Cherubini, Francis Thomé und Dirk Schäfer; dann zwei Aufführungen des Verdi'schen Requiems durch den Städtischen Konzertverein (Damenchor) und die Liedertafel mit den Solisten Tilly Cahnbley (Sopran), Ilona Durigo (Alt), Alfred Flury (Tenor), Paul Boepple (Baß) in der akustisch ausgezeichneten Jesuitenkirche; und endlich das Wagner-Zentenar-Festkonzert in der nur wenige Schritte vom Wagner-Wohnsitz Tribschen entfernten Luftschiffhalle unter Auführung der Vorspiele zu „Tannhäuser“, „Tristan“ und „Parsifal“, „Tannhäuser“-Erzählung und „Götterdämmerung“-Vorspiel mit den Solisten Lucy Weidt (Sopran) und Hubert Leuer (Tenor) und einem aus den Luzerner Orchestern und Zuzug aus Zürich, Basel und Freiburg i. B. formierten 140köpfigen Orchesterapparat. Die Requiem-Aufführungen und das Wagner-Konzert wurden vom Städtischen Musikdirektor Robert Denzler geleitet.

A. Schmid

**M**AINZ: Das Eröffnungskonzert der Städtischen Kapelle verlief außerordentlich anregend und dokumentierte unter Kapellmeister Gorters zielbewußter Leitung ein rastloses Vorwärtsschreiten auf künstlerischer Höhe. Moriz Rosenthal wirkte geradezu verblüffend durch die fabelhaft vollendete Technik seiner Hände, wie durch sein nuancenreiches Spiel, das mit Chopin's e-moll Konzert und verschiedenen Solovorträgen das Publikum in helles Entzücken versetzte. Von Orchesterwerken wurden Beethovens Vierte und als Novität E. W. Korngolds Schauspiel-Ouvertüre geboten. Die erstaunliche Frühreife dieses Knaben berührte geradezu beängstigend, wenn man an Hand der Partitur dieses keck erfundene und geradezu raffiniert modern instrumentierte Orchesterwerk verfolgt. Die Neuzeit hat an Wunderkindern eine erkleckliche Anzahl hervorgebracht; an Selbständigkeit und universellem Können, an kraftvoller Prägung und Ausdrucksfähigkeit seiner Gedanken dürfte der kleine Korngold bis jetzt unerreicht dastehen.

Leopold Reichert

**M**OSKAU: Das St. Petersburger Streichquartett eröffnete die Saison mit einem Zyklus von Kammermusikwerken Sergei Tanjew's, bei dem der Tonsetzer als Pianist mitwirkte. Es war ein Unternehmen S. Kussewitski's; ihm haben wir es zu verdanken, daß wir den Hochgenuß hatten, die Werke des Meisters im Zusammenhang an drei Abenden zu hören. — Sodann folgte ein Trio-Abend der Geschwister Ljeboschütz, von denen Lea,



die ältere, eine Vollblut-Geigerin, bei dieser Gelegenheit ihr zehnjähriges Wirken als ausübende Künstlerin feierte. E. von Tidebühl

**MÜNCHEN:** Eine Verbindung zwischen der sommerlichen Konzertsaison und der beginnenden Winterkampagne stellten die Volks-Symphoniekonzerte des Konzertvereins her, die noch während des Zyklus der Festkonzerte wieder aufgenommen und danach ohne Unterbrechung weitergeführt wurden. Erwähnenswert sind die Aufführungen des herrlichen Esdur Konzerts für zwei Klaviere von Mozart (Köchel No. 365) mit Rose und Ottilie Sutro als Solisten und der Bläserserenade von Richard Strauß, für die man Paul Prill dankbar zu sein hatte. Als eine neue Erscheinung traten die „Einführungskonzerte“ des „Verbandes der konzertierenden Künstler Deutschlands“ auf den Plan. Es fanden deren hier bis jetzt drei statt mit dem Ergebnis, daß man den Gedanken dieser Veranstaltung, die den Novizen des Konzertsaals den Schritt in die Öffentlichkeit erleichtern soll, vorderhand kaum als sehr glücklich wird bezeichnen können. Von den jungen Künstlern, die man in den Einführungskonzerten hörte, sind die Sopranistin Erna Piltz (die u. a. Kinderlieder von Gustav Levin sang), der Tenorist Hans Auer und etwa noch die Altistin Lydia Schmidtborn hervorzuheben, die Sopranistin Hanny Heyer, der Tenorist Ludwig Deutsch, der Baritonist Peter Lambertz, der Kontrabassist Louis Winsel und die Rezitatorin Elisabeth Hofmeier-Hoffes zu nennen. Die Neue Kammermusik-Vereinigung (August Schmid-Lindner mit dem Streichquartett Wilhelm Sieben und Bläsern des Hoforchesters) folgten auch in ihrem ersten diesjährigen Konzerte der schönen Übung, in gleicher Weise durch das Programm wie durch seine Ausführung zu fesseln. Das allzustark von Brahms beeinflusste, aber durchweg den ernsten, geschulten Musiker verratende Trio für Klavier, Klarinette und Horn op. 3 des Landgrafen Alexander Friedrich von Hessen interessierte, das geniale Trio in fis-moll op. 1 No. 1 (!) von César Franck begeisterte. Genußreich waren auch der Liederabend der vornehmen Altistin Ilona K. Durigo (mit Gesängen von Bach, Beethoven, Schubert, Brahms, Grieg und Kjerulf) und der Lieder- und Duettenabend, den die Altistin Anna Erler-Schnaudt und der Baritonist Max Krauß zusammen gaben. Alexander Petschnikoff, der seit dem Beginn dieses Studienjahres an unserer Akademie der Tonkunst wirkt, spielte mit seiner Gattin Lili, von Willy Bardas begleitet, die reichlich triviale Zweite Serenade für zwei Violinen und Klavier von Christian Sinding und bewährte sich im übrigen als virtuoser und eleganter Geiger. Der Abend des Lautensängers Rolf Rueff wurde durch die Mitwirkung des Münchner Gitarrenquartetts bereichert, das außer einem älteren Werke von Gragnani auch eine Quartettkomposition seines Mitgliedes H. Albert vorführte. Hohe Anerkennung fand der Brahms-Abend Severin Eisenbergers, während die pianistischen Leistungen von Louis Cornell kaum

zu interessieren vermochten. Tüchtiges bot der Geiger Josef Blümle mit dem Pianisten Anatol von Roessel. Kitty Cheatham aus New York wußte ihr Publikum mit alten Negergesängen und Kinderreimen (in englischer Sprache) gut zu unterhalten. Rudolf Louis

**RIGA:** Der „Deutsche Theater- und Konzertverein“, unter dessen Ägide sich neuerdings das Rigaer Symphonieorchester (70 Instrumentalisten) befindet, gab neben etlichen Nachmittags- und Abendkonzerten auch jüngst sein erstes Abonnementskonzert. Unter Georg Schnéevoigts Leitung brachte der Abend die Zweite von Brahms, ein in feierlich-ernster Stimmung gehaltenes Werk „Redemption“ von César Franck und die wenig originelle, aber gewandt instrumentierte, in Tanzrhythmen sich wiegende „Lustige Ouvertüre“ von Felix Weingartner. An der Ausführung nahmen Orchester und Dirigent durchweg rühmlichen Anteil. Der Solist der Veranstaltung, Wilhelm Kartasz, erwies sich als ein technisch trefflich geschulter Tenorist mit jugendfrischen Stimmmitteln. Für den Vortrag des deutschen Liedes fehlt ihm einstweilen noch das rechte Stilgefühl, sowie eine einwandfreie Diktion. An Liederabenden intimerer Natur seien diejenigen der Herren Peter von der Osten-Sacken und William Pitt Chatham vermerkt.

Carl Waack

**ZÜRICH:** Die Tonhalle-Pavillonkonzerte des Sommers und die künstlerisch meist durchaus wertvollen Orgelkonzerte Paul Hindemanns haben ihren Abschluß gefunden. Mit dem Oktober begann die eigentliche Musiksaison. Den Reigen der Winterkonzerte eröffnete der Italiener Bastionelli mit einem eigenen Kompositionsabend. In der vorausgehenden Reklame ließ er in hochtrabender Weise verkünden, die moderne italienische und deutsche Musik sei nichtswertig; er bringe erst das Richtige. Auf diese Empfehlung hin war der Abend keine Enttäuschung mehr: Armut der Erfindung, Spielerei mit Bach-Stil, Konfusion in der Entwicklung. Der an diesem Abend mitwirkende Pianist Hans Jelmoli spielte in einem besonderen Konzerte stilvoll leichtere Stücke aus der älteren und modernen Literatur in meist eigener, ziemlich anspruchsloser Bearbeitung. Die Sopranistin Amstad sekundierte gut mit einigen Liedern; ihre Aussprache läßt jedoch noch recht viel zu wünschen übrig. Einen vollen Genuß boten den leider nur spärlich Anwesenden die drei Brüder Kellert mit dem Vortrag ausschließlich Saint-Saëns'scher Kompositionen. Herrlich spielte im 1. Abonnementskonzert Casals das Haydnsche Cellokonzert in D-dur und zwei Bachsche Suiten. Das ziemlich wertlose Konzert im alten Stil (in F-dur) von Reger erfuhr eine recht kühle Aufnahme, obwohl das Orchester unter Andrae das bestmögliche leistete. Dem Pianisten Joseph Ebner fehlen die meisten Eigenschaften, um an einem öffentlichen Konzerte in der Tonhalle auftreten zu dürfen. Die bloße Nervosität kann kaum für ein fortwährendes Danebenhauen entschuldigen.

Dr. Berthold Fenigstein

---

## ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

---

**D**en zahlreichen Verdi-Erinnerungsblättern der beiden vorigen Hefte schicken wir noch ein schönes großes Bildnis nach: eine dem Zeichner Jocosi zugeschriebene Lithographie, die den Meister in der Vollkraft seiner Jahre überzeugend und energievoll wiedergibt.

Die beiden Abbildungen der Riesenorgel in der Breslauer Jahrhunderthalle veranschaulichen die in dem Artikel von Josef Schink erörterten Größenverhältnisse dieses majestätischen Instruments.

Friedrich W. Seyer hat zur „Zauberflöte“ zwölf Phantasieen gezeichnet, die im Original auf einen Kreis von Liebhabern ihre Wirkung schon erprobt haben. Aus diesem Zyklus reproduzieren wir in Verkleinerung vier Blätter, um das Talent des jungen Künstlers einem weiteren Kreis vorzustellen. Die Besonderheit seiner Arbeiten liegt darin, daß der Verfasser nicht vom Bühnenbild ausgegangen ist, sich also nicht vom szenischen Motiv leiten ließ, sondern daß er seine Darstellungen aus dem Geist der Dichtung gewonnen, sie ohne Nebenzwecke und als reine und freie phantastische Gebilde gestaltet hat. In den drei ersten Blättern ist das Ägyptisch-Orientalische pathetisch-virtuos behandelt, die Gestalten sind voll Dämonie, die Liniensprache voll Schwung und melodischer Kraft, und die Stilisierung zeigt eigene Auffassung, wenn hier auch gewisse Anklänge an Klimts bizarre Linienführung nicht zu verkennen sind. Auch der Symbolismus kommt zu seinem Recht, und man muß die Eindringlichkeit der Zeichnungen um so höher bewerten, als der Künstler auf die suggestive Mitwirkung der Farbe Verzicht leistet. Das Tempelmotiv ist mehr als wirksamer Prospekt, es wird zum mitlebenden Faktor. — Anders das letzte Bild: hier erscheinen Tamino und Pamina, in prachtvoll fließende Gewänder gekleidet und von der Schlange umrahmt, vor einem Naturhintergrund; man vermeint, vor einem mittelalterlichen Gobelin zu stehen, in dem sich primitiv Empfundenes mit dekorativen Elementen zu einem die Perspektive negierenden Gesamtbild verschmelzen. Hoffentlich findet der Autor für seinen Zyklus einen Verleger, der die Serie in der Größe der Originale veröffentlicht.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet

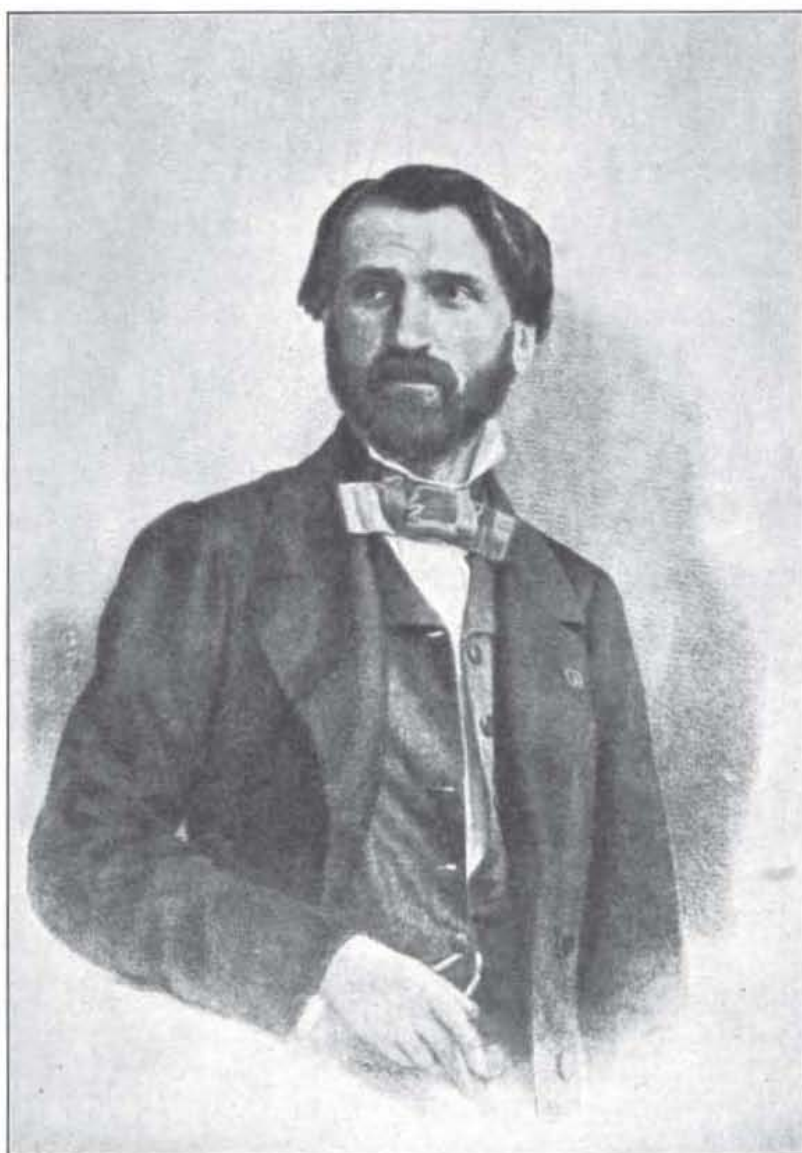
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster

Berlin W 57, Bülowstraße 107<sup>1</sup>

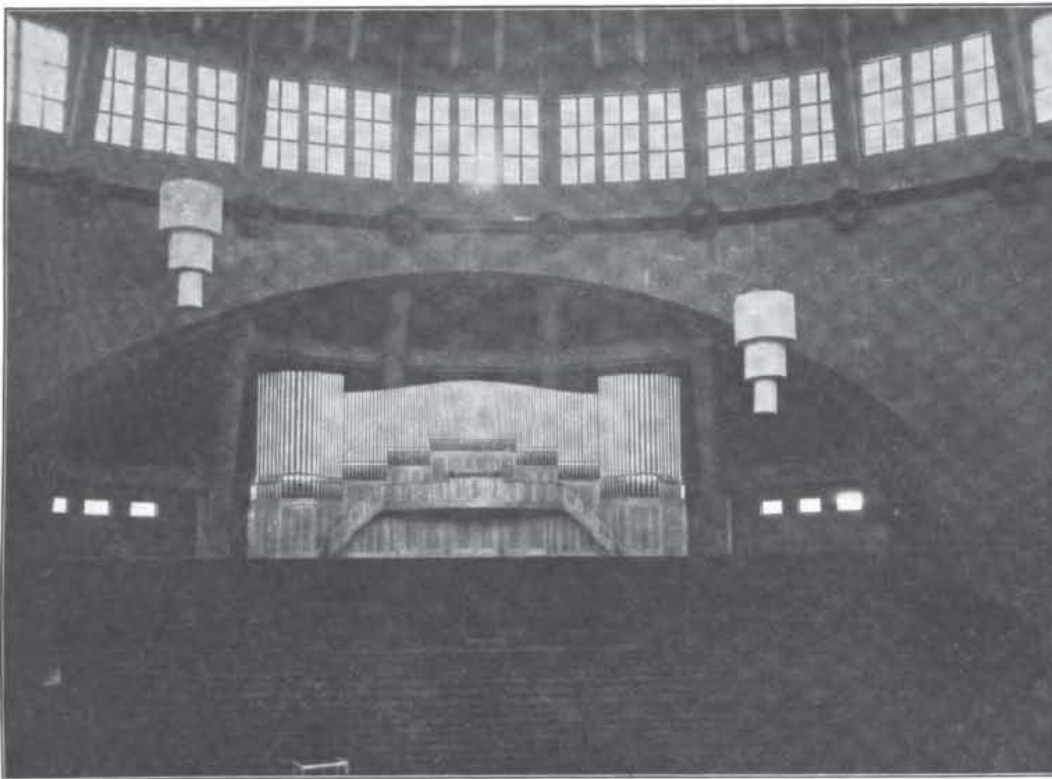




GIUSEPPE VERDI  
Lithographie von Jocosi (?)

U of M





DIE ORGEL DER JAHRHUNDERTHALLE IN BRESLAU



DER SPIELTISCH DER ORGEL DER JAHRHUNDERTHALLE IN BRESLAU



AUS: ZWÖLF PHANTASIEN  
ZU MOZARTS ZAUBERFLÖTE  
VON FRIEDRICH W. SEYER

Nr. 2. Du sollst der Tochter Retter sein

Uor M







AUS: ZWÖLF PHANTASIEN  
ZU MOZARTS ZAUBERFLÖTE  
VON FRIEDRICH W. SEYER

Nr. 11. Ihr Götter, welch' ein Augenblick,  
Gewähret ist uns Isis Glück

UoP M

XIII



3

# DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT  
BILDERN UND NOTEN  
HERAUSGEGEBEN VON  
KAPELLMEISTER  
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 4 · ZWEITES NOVEMBER-HEFT  
13. JAHRGANG 1913/1914

VERLEGT BEI  
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Denn wer durchdrungen ist vom innig Wahren,  
Dem muß die Form sich unbewußt vereinen,  
Und was dem Stümper mag gefährlich scheinen,  
Das muß den Meister göttlich offenbaren.

Platen

## INHALT DES 2. NOVEMBER-HEFTES

**WALTER NIEMANN:** Jean Sibelius und die finnische Musik

**JULIUS KAPP:** Paganini in Paris und London

**MARTIN FREY:** Die Hauptkadenz im Wandel der Zeiten. Ein Beitrag zur Harmonielehre

**ERICH FREUND:** „Boris Godunow.“ Musikalisches Volkedrama in vier Aufzügen von Modest Petrowitsch Mussorgsky. Deutsche Uraufführung am Stadttheater in Breslau

**ROBERT KONTA:** Aufruf zur Gründung einer Organisation von Komponisten ernster dramatischer Werke

**REVUE DER REVUEEN:** Aus deutschen Musikzeitschriften

**BESPRECHUNGEN** (Bücher und Musikalien) Referenten: Wilhelm Altmann, Wilibald Nagel, Georg Capellen, Hermann Wetzels, Emil Thilo, Richard H. Stein, Ernst Neufeldt, Max Dubinski

**KRITIK** (Oper und Konzert): Berlin, Breslau, Dresden, Düsseldorf, Elberfeld, Frankfurt a. M., Hamburg, Köln, Königsberg i. P., Magdeburg, Mannheim, München, Paris, Prag, Straßburg i. E., Wien, Wiesbaden

### ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

**KUNSTBEILAGEN:** Paganini's Geburtshaus in Genua, Paganini's Sterbehäus in Nizza; Paganini, Zeichnung von Jean Ingres; Lithographie von J. Kriehuber; Karikatur unbekannter Hand auf Paganini's Londoner Auftreten; Paganini's rechte Hand; Autograph der Violinstimme aus „Le streghe“

**NACHRICHTEN:** Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

### ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.  
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.  
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.  
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrsbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England: Albert Gutmann, Paris, 108 Boulevard Saint-Germain  
Alleinige buchhändlerische Vertretung für England und Kolonien: Breitkopf & Härtel, London, 54 Great Marlborough Street  
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York  
für Frankreich: Costalat & Co., Paris

---

# JEAN SIBELIUS UND DIE FINNISCHE MUSIK

VON DR. WALTER NIEMANN IN LEIPZIG

---

Von Jean Sibelius reden, heißt, sich mit dem innersten Wesen finnischer Musik auseinandersetzen. Als der Begründer einer finnischen Kunstmusik, der Spohr-Schüler Friedrich Pacius, Finnlands Nationallied „Suomis Sang“ auf Quantens Worte schuf, war der finnische Ton in der Musik, der seiner Spohrisch-verschleierte, resignierten und weichen Melancholie so schön entsprach, gefunden. Nicht sein äußerlich bleibendes Zurückgreifen auf die unregelmäßigen Rhythmen und Motive finnischer Volkslieder, sondern dieser, dem sinnigen Norddeutschen aus dem Boden der Natur seiner zweiten Heimat erwachsene charakteristische Ton ist es, der Pacius den unvergänglichen Namen eines Vaters finnischer Musik verleiht.

Wie in der älteren Malerei Finnlands, waren es auch in der Musik vorderhand kunstbegeisterte Liebhaber, die den Faden finnischen Schaffens weiterspannen und ihr Land namentlich mit einfachen und hübschen Liedern beschenkten, deren Dichtungen fast ausschließlich auf die beiden großen, schwedisch sprechenden Dichter jener Zeit in Finnland, Runeberg und Topelius, zurückführen. Es kam die Romantik, die in Deutschland das gelobte Land verehrte. Für die Malerei Düsseldorf, für die Musik Leipzig. Der Hamburger Pacius und der Danziger Richard Faltin legten den Grund zu Finnlands Musikorganisation; sie waren es, die die Meister der Altklassik und Wiener Klassik im hohen Norden wurzeln ließen. Dänemark erwuchsen die Hartmann und Gade, Norwegen die Kjerulf, Svendsen und Grieg, Schweden die Söderman und Norman, Finnland Robert Kajanus. Schüler Svendsens, Verehrer Griegs, Liszts und Wagners, ward Kajanus Finnlands erster nationaler Instrumentalkomponist großer Form. National mehr im Sinn ihres, der erhabenen Welt der „Kalevala“, Finnlands uraltem National-epos, entnommenen stofflichen, als ihres rein musikalischen Inhalts, der die Abhängigkeit von seinen großen deutschen und norwegischen Mustern nicht recht überwinden konnte.

Das ist der musikalische Boden, auf dem Jean Sibelius' Kunst erwuchs. Es spricht für ihre urfinnische Art, daß man, will man zu ihren Wurzeln gelangen, noch tief, tief unter den musikalischen Boden hinabgraben muß. Natur und Volk heißen ihre eigentlichen und bestimmenden Lebens- und Schaffensmächte. Dazu treten als Stoff- und Gedankenwelt die Sage, der Mythos, die Geschichte der Heimat.

Der Grundton von Finnlands Natur und Volk ist der allgemein nordische der Innerlichkeit, des Ernstes, der Schwermut. Der Finnländer lebt in stillem Kampf mit einer über ungeheure Strecken Wald, Heide und Moor, Seen, Katarakte und Granitklippen sich breitenden, kargen Natur. Ein sehr kurzer Sommer, ein endloser lichtarmer Winter erschweren ihm diesen

Kampf. Finnlands Natur besitzt nicht die grandiosen Theatereffekte norwegischer Berg- und Fjordkulissen, sondern eher die träumende Melancholie des waldbedeckten und dünn bevölkerten Nordschweden; einzig das Labyrinth seiner Schärenküste erinnert an die westliche Skandinaviens vom schwedischen Bohuslän zum norwegischen Nordkap.

Arm an Schätzen, wie diese schwermütige und wunderbar urwüchsige Natur, ist Finnlands Volk. Der Kampf mit Jahreszeit und Natur einerseits, mit dem russischen Riesen, der ihm seine konstitutionellen Rechte in eiserner Umklammerung entwindet, andererseits, hat den Finnländer zu einem stillen Helden erzogen. Die beiden Pole seiner Natur sind Trotz bis zum verbissenen Eigensinn, zur zähen Hartnäckigkeit und eine tiefe Schwermut, die sich bis zur fessellos vorwärtsstürmenden Sehnsucht nach Sonne, nach Freiheit steigern kann. Ganz fehlt ihm die elementare Fröhlichkeit des Russen. Hier zeigt sich am deutlichsten, daß die finnisch-ugrisch-mongolische Rasse des Finnen unter dem langen Einfluß der schwedischen Kultur längst zu einer skandinavischen geworden ist.

Finnland ist ein armes, aber ein wie alle nordischen Reiche erstaunlich hochkultiviertes Land; sein Volk ist ein Waldbauern- und Fischervolk, das, so arm und dünn es gesät ist, dank seiner Kultur und der geistigen Bedeutung seiner Küstenstädte — voran Helsingfors, Abo, Hangö und Wiborg — mit vollem Recht auf seinen, an unmittelbarer künstlerischer Empfänglichkeit und Begabung ihm vielfach überlegenen, doch kulturell unendlich viel tiefer stehenden russischen Nachbarn hinabsehen darf.

Diesen innersten Lebens- und Schaffensmächten aller finnischen Künste tritt die Stoff- und Gedankenwelt seiner uralten Sagen und Mythen zur Seite. Es ist das erhabene Nationalepos der Kalevala, einer Schwester der großen germanischen und nordgermanischen Heldenepen aus grauer Vorzeit, die Dichtung und Kunst Finnlands im nationalen Sinn aufs wunderbarste befruchtete, seit in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts Elias Lönnrot in unermüdlichem Eifer diese ehrwürdigen Runengesänge durch den Mund des Volkes sammelte. Die Dichtung griff diese gewaltigen Stoffe zuerst auf und fügte ihnen solche aus der reichen Geschichte des Landes hinzu. Die Malerei, die in der älteren, vornehmlich an Düsseldorfs Genrekunst und Naturbeschreibung geschulten Romantik mit Vorliebe die heimische Landschaft, das heimische Volksleben liebevoll verherrlichte, unternahm mit ihren modernen, am französischen Impressionismus geschulten Meistern wie Axel Gallén und Eero Järnefelt das Wagnis, die übermenschlichen Gestalten der finnischen Edda, des nordischen Walhall in den engen Rahmen eines irdischen Bildes zu bannen. Am letzten kam die Tonkunst. Kajanus machte die ersten entscheidenden Versuche, Sibelius griff voll in diese versunkene Welt hinein.

Das ist der landschaftliche, volkstümliche und dichterisch-gedankliche Boden, dem Sibelius' Kunst entsproß. Sie ist zuerst Ton gewordene



finnische Natur. Ein Stück wie „Abends am Waldsee“ aus der „Pelleas und Melisande“-Suite op. 46 (Sibeliana No. 1) läßt nicht an Maeterlinck, sondern an Munsterhjelm, im schwarzen Tannenbruch vergrabenen Waldsee denken, in dem der Mond aus phantastisch zerrissenen Wolken sich spiegelt. Es ist auch in den übrigen Bildern des Abends (z. B. Zehn Klavierstücke op. 58, No. 5) von Sibelius die Stimmung süßer Traurigkeit, resignierten Unendlichkeitsgefühls, die mit Sibelius als finnischer Naturton in die nordische Musik einzieht. Seine Bearbeitung der finnischen Volksweise „Der Abend kommt“, die Barcarolen und Nocturnos aus den Klavierstücken op. 24, das Nocturno aus der Belsazar-Suite op. 51 (Sibeliana No. 2), sie sind voll von dieser Stimmung träumender Melancholie und Sehnsucht, die der geheimnisvollen Mystik nordischen Geistes nicht mehr fernbleibt.

Es kommen dazu die Pastorales. Da blasen im einsamen Waldbruch zwei Hirten auf der Lur Frage und Antwort einander zu, necken und foppen sich musikalisch. Die Motive verschlingen sich, das Echo der Ferne läßt die Schlußfälle sanft zurückhallen; unermüdlich und gleichförmig auf vier Tönen murmelt dazu in des Basses Tiefe der Bach. Wir kennen solches Hochlandbild aus den lyrischen Stücken Griegs. Bei Sibelius ist solch' Pastorale (Sibeliana No. 9) ein Hochwaldbild geworden, das das Pathos des norwegischen Meisters zur Idylle besänftigt oder, wie im „Hirt“ (op. 58, No. 4), zur stillen, feinen Humoreske beschwingt. Echt aber wie diese oft elementaren Naturlaute ist ihre absichtlich primitive Fassung, die den liegenden Baß oder, wie die naive und fröhliche Naturmusik des ersten und letzten Satzes seiner Klaviersonate op. 12, den Murky-Baß bevorzugt.

Charakteristisch auch, wie der Nordländer Sibelius den finnischen Frühling und Sommer besingt. Eine seiner schönsten kleinen Orchesterpoesien von warmer und durchaus volkstümlicher Melodie, das „Frühlingslied“, trägt den bezeichnenden und an Griegs „Letzten Frühling“ erinnernden Untertitel: „Die Traurigkeit des Frühlings“. Es ist die Trauer über seine kurze Dauer, und rasch und intensiv, wie er eintritt, steigert sich sein tiefinnerlicher Jubel zum glockendurchtönten Triumphgesang von elementarer Kraft. Und auch das Sommerlied aus op. 58 schlägt einen ähnlich verschiedenen Ton an, wie die idyllischen Frühlingslieder der deutschen Mendelssohn-Schule. In seiner gedrängten Kürze, die auf seine kurze Dauer anspielen mag, ist es in seiner reifen Schwere ganz auf religiöse Feierlichkeit gestimmt, die sich gegen den Schluß zur hymnischen Ekstase erhebt.

Zum anderen ist Sibelius' Kunst der musikalische Ausdruck der finnischen Volksseele. Nicht als das Wichtigste seiner Volkstümlichkeit erscheint uns, daß er dem alten, im Geistlichen vielfach auf Ostschweden zurückgehenden finnischen Volkslied häufig Melodik, Metrum und Rhythmik für seine Kunst entnahm. Oft ja treffen wir in ihr auf unregelmäßige oder miteinander wechselnde Metren —  $\frac{5}{4}$ ,  $\frac{7}{4}$ ,  $\frac{2}{2}$  und  $\frac{3}{2}$  — des finnischen

Volksliedes, des finnischen Volkstanzes, auf seine bald lastend schwer-mütige, bald zackige und gern in den leicht dahinhüpfenden  $\frac{2}{4}$ -Takt gekleidete Melodieführung. Die Volkstümlichkeit bei Sibelius geht viel tiefer. Nichts ist für ihre Echtheit bezeichnender, als daß man in so manchem Werk des finnischen Meisters nach heimlich unterlegten finnischen Volksweisen gefahndet hat, während doch seine sämtlichen Themen sein ausschließliches geistiges Eigentum darstellen. So tief und fest wurzelt Sibelius im musikalischen Fühlen und Denken seines Volkes! Um so bewundernswerter, als Sibelius die ererbte schwedische Kultur aller bedeutenden Geister Finnlands keineswegs ganz verleugnen kann.

Diese Volkstümlichkeit, dieser innere nationale Ton, der bis auf die instinktive Anwendung der alten Kirchentonarten sich erstreckt, muß sich bei Sibelius im Charakter auch seiner Musik äußern. Noch heute sind die Stimmen derer nicht verstummt, die sie zerrissen, sprunghaft in den Stimmungen wechselnd, locker in der Form, wild, naturalistisch und unlogisch nennen. Dem liegt, wie wir später sehen werden, zweifellos etwas Richtiges zugrunde. Nur, daß gerade diese bemängelten Eigenschaften vom finnischen Volkscharakter unzertrennlich sind, der in Sibelius' Musik seine rechte Auferstehung feiert. Seine Heimat hat das rasch und mit enthusiastischer Dankbarkeit erkannt. Das Ausland hat — begreiflicherweise — über dem Befremdenden des musikalischen Charakters seiner Musik in Unkenntnis des finnischen Volkscharakters vielfach das Allgemein-Gültige nicht richtig erkannt oder es bei dem Hinweis auf die interessante rhythmische Verwandtschaft seiner Musik mit der magyarschen oder slawischen Musik aus rassepsychologischen Gründen bewenden lassen. Denn sie kann sich nicht anders äußern wie dieser finnische Volkscharakter selbst, mit dem wir eben erst Freundschaft schlossen. Sibelius' emphatische, sich oft hartnäckig auf vielfache Wiederholung eines Tons, einer Phrase, eines Motivs verbeißende Melodik ist sein Eigensinn und Trotz, ihre innere Intensität und ihre Neigung zum Grüblerischen, Versonnenen und Selbst-quälerischen — das Streichquartett „Voces intimae“! — seine tiefe Melancholie, ihr heißes Vorwärtsdrängen, ihre gewaltigen Steigerungen seine Sehnsucht nach Licht, Sonne und Freiheit. Ernst wie die Zeit ist diese Musik. Es fehlt ihr die Universalität der Griechischen Muse. Doch auch darin, in dem gedämpften Ton ihrer Fröhlichkeit, ihrer Menuetten und Gavotten, ihres „Air varié“ aus op. 58, die Sibelius' und aller großen modernen Künstler Finnlands heimliche Liebe zu Paris und Frankreich zeigen, ist sie grundeckt. Die breite und empfindungsgesättigte Art der Melodiebildung bei Sibelius hat vielfach unverkennbare Verwandtschaft mit der Tschaikowsky's, und der Symphoniker Sibelius hat zweifellos manche Anregung aus des russischen Meisters Symphonieen, voran der e-moll und der Pathétique, gezogen. Allein Sibelius ist zurückhaltender im Ausdruck,

weniger dekorativ, weniger geschminkt und sentimental, weniger differenziert, wie der trotz allem herrliche und durch seinen russischen Fatalismus packende russische Meister. Der sinnliche Russe liefert unsere Nerven und Sinne ihm bedingungslos aus; der kühlere und beherrschtere Finnländer wendet sich mehr an unser Herz. Sätze, wie die halb-barbaresken Finales Tschaikowsky's, wird man bei Sibelius vergebens suchen. Dafür besitzt seine Melodik eine Intensität der Empfindung, sein Ausdruck eine Wärme und Echtheit, daß nur die Sonne kräftiger Lebensbejahung fehlt, um diese auf der Schattenseite des Lebens erwachsene, graue und ernste Kunst in weite Kreise zu tragen. Denn Camoëns' Worte aus den Lusiaden:

„Geboren werden wir zu solcher traur'gen  
Bestimmung: Leiden nur soll Dauer haben,  
Doch Gutes wandelt schleunig die Natur“,

sie sind aus der Seele jedes echten Nordländers gesprochen.

Wenn Sibelius die uralten Mythen seines Volkes aufgreift und seinen Instrumentalwerken in der Mehrzahl als heimliches oder verschwiegene Programm unterlegt, so ist das die eine nationale Seite seines Schaffens. Die andere uns wichtigere bleibt, daß ihre musikalische Gestaltung der innersten Volksseele entspringe. Das ist immer der Fall. Es liegt in der Natur des Finnen, daß dabei das Sinnen und Träumen die Tat überwiegt. Sibelius hat dieser Melancholie des Sinnens und Träumens ganz eigenen und neuen Ausdruck in der nordischen Musik gegeben. Das sind solche Stellen, wo die festen Gestalten in dämmernde Schemen und Umrisse zu zerfließen scheinen. Die Bewegung löst sich auf und ruht in einem langen liegenden Baß auf dem Sextakkord. Die Wirkung solcher Sextverbindungen ist zaubrisch; man erliegt der suggestiven Wirkung endloser Weiten von Zeit und Raum. Gade schlug in seinen ersten Werken diesen Ton des uns von Jonas Lie vertrauten nordischen Hellsehers an, als Ossians düstere Welt ihn inspirierte; Sibelius setzte ihn darin fort.

Kein Werk von ihm zeigt das so fein wie seine symphonische Dichtung „Eine Sage“. Die Sage selbst wird hier zu Musik; der finnische Ossian steht vor uns. Nur ein Seitensatz in c-moll läßt die in Nebel und Schleier verhüllten Gestalten zu Helden der Vorzeit sich verdichten; alles übrige ist unkörperlich, unwirklich, ist der Spuk der dunklen Gewalten, die in der Seele jedes Nordländers schlummern und sich bekämpfen. Ein gewaltiges Nacht- und Phantasiestück, das Natur und Volk der Vorzeit mit allen und mit den kühnsten Mitteln des Impressionismus vor uns erstehen läßt. Ibsen's „Nordische Heerfahrt“ hat damit recht eigentlich ihre musikalische Einführung, ihr Vorspiel erhalten.

Damit sind wir bei der unerschöpflich belebenden Quelle der nationalen Stoff- und Gedankenwelt unseres Meisters, der „Kalevala“, angelangt. Zwei der ersten und allerbekanntesten seiner Werke waren schon aus diesem

uralten Nationalepos genommen: die Orchesterlegenden „Der Schwan von Tuonela“ und „Lemminkäinen zieht heimwärts“. Namentlich das zarte, impressionistische Stimmungsbild des auf den schwarzen Fluten des Stromes von Tuonela, dem finnischen Hades, klagend singenden und flügelrauschenden Schwanen mit dem Solo des Englisch-Horn hat Sibelius' Namen mit einem Schlage als einen unserer feinsten Orchesterkoloristen bekannt gemacht. Nicht zuletzt wohl auch deshalb, weil die auf die einfachste und knappste Formel zurückgeführte Form des „Schwanen“ in ihrer elementaren Einfachheit zum ersten Male und mit großem Glück reiner musikalischer Stimmungsmalerei im modernen Sinn dienstbar gemacht erscheint. Das in den verschiedenfachsten Formen erweiterte und variierte Schwan-Thema des Englisch-Horn-Solo mit seinem unbestimmten Schillern zwischen Moll und Dur stützt das ganze, in den zartesten und lichtesten Farben des gedämpften Streichorchesters prangende Stück. Ein sehrend aufsteigendes Gegenmotiv in Cello und Bratsche unterbricht es des öfteren in sprechender Klage und rundet das Bild zu Anfang und Schluß ab. Harfenrauschen leitet Kern und Gipfel, das tief-ausdrucksvolle Tutti in a-moll ein, das wie der Ausdruck des unerbittlichen Schicksals klingt. Das Ende bezieht sich auf den Anfang, nur daß das Streicher-Tremolo mit dem Rücken des Bogens (*col legno*) den gespenstischen und phantastischen Ton des Ganzen noch verstärkt.

Demselben Sagenkreise erwuchs die unmittelbare Fortsetzung: „Lemminkäinen zieht heimwärts“. Lemminkäinen, der finnische Siegfried oder Achill, wandelt, nachdem treue Mutterliebe seine zerstückelten und im schwarzen Todesstrom verstreuten Glieder wieder zusammengefügt hat, seine Sorgen und Kümmernisse in Streitrosse und zieht in die Heimat, wo die Kindheit ihn mit tausend Stimmen umklingt. Zeitlich unmittelbar vor dieser Tondichtung steht die Gewinnung der schönen, aber ebenso spröden Kylliki in Saari durch Lemminkäinen, die Sibelius zum — leider verschwiegene — Programm seiner drei Lyrischen Stücke für Klavier „Kylliki“ op. 41 gewählt hat. Der Held entführt die Widerspenstige, zwingt sie in Liebe, und beide schließen ein doppeltes und doppelt gebrochenes Gelübde: sie, den Vergnügungen ihrer Gespielinnen zu entsagen, er, den Krieg zu meiden. Das vom Zauberkamm herabträufelnde Blut belehrt die in Reue sich Verzehrende, daß ihr Held in den schwarzen Todesstrom geworfen wurde, und seine Mutter eilt in das schwarze Reich Tuonela. Der Lemminkäinen ist gleich dem Schwan mehr stimmungsreiche als bedeutende Musik, deren stärkerer Naturalismus und lebhafteres Feuer uns, wie auch in seiner symphonischen Phantasie „Pohjolas Tochter“, das nur dem Finnländer restlos zugängliche Verständnis ihres Programms nicht ganz ersetzen kann.

Eine andere Gruppe von Werken verherrlicht sein finnisches Vaterland. Die Tondichtung für Orchester „Finlandia“ gibt ein Bild aus der Vorzeit Finnlands nur in ihrer aus schmerzlichstem Pathos und religiöser

Feierlichkeit erfüllten langsamen Einleitung im Ton alter Heldenballaden. Schon die aufstachelnden Rhythmen des Hauptteiles (*Allegro assai*) malen den Kampf. Und das mit Beethovenschem Ethos getränkte Gesangsthema, das den dritten, von immer heißerer und wundervollerer Wärme durchglühten Abschnitt des prächtigen Werkes beherrscht, kündigt, um was der Kampf ging: ums Morgenrot der Freiheit. Könnte die Musik zu allen reden, was sie in Gedanken in sich birgt: diese „Finlandia“ und den „Gesang der Athener“ dazu würde Rußland auf den Index setzen! Zu Sibelius tritt, mit ihm fühlt das ganze Volk. Das ist das Große an dieser Musik in unserer übermäßig individualistischen und subjektivistischen Zeit: sie bewegt ein Völkerschicksal! Spezialistischer steckt sich die „Karelia“-Musik für Orchester das Ziel. Die Bewohner der südöstlichsten finnischen Provinz Karelien sind das, als was die Bergenser in Norwegen, die Kopenhagener in Dänemark gelten: die Lebensfroheren und Lebhafteren, die sinnlicheren und dichterischen Naturen, die in starkem Gegensatz zum ernsten und tief veranlagten Tavaste-Finnen stehen. Die frische Fröhlichkeit steckt auch in der ganzen Musik, die eine Ouvertüre und eine aus den drei Sätzen Intermezzo-Ballade-Marsch bestehende Suite umfaßt. Die karelische Note zeigt sich namentlich in der kecken und fröhlichen Rhythmik, in der scharfen Gegensätzlichkeit zwischen Scherz und Ernst; die volkstümliche in der Aufnahme der fein-archaisierend harmonisierten Volksweise „Tanz im Rosenhag“, die das Horn in der Ballade intoniert, in den rustikalen Quintenbässen, die die hinreißend schwungvolle Ouvertüre durchklingen. Damit ist der Charakter dieser Musik gezeichnet: echte volkstümliche Suitenkunst fürs Volk, zur Unterhaltung. Und Suitenkunst sind auch die als op. 25 und 66 in zwei Teilen erschienenen „Scènes historiques“ für großes Orchester, die in insgesamt sechs Sätzen farbenprächige und kräftige Bilder aus Finnlands Vor-, Minne- und Ritterzeit entrollen.

Eine dritte Gruppe, die Schauspielmusik, birgt in der Musik zu Adolf Pauls Schauspiel „König Kristian II“ und dem Dramelet des „Valse triste“ zu Arvid Järnefelts Drama „Kuolema“ (Der Tod) zwei der aller schönsten Werke von Sibelius, der der naiv und gesund empfindende Finne bleibt, auch wenn er zu Maeterlinck's visionärem „Pelleas und Melisande“ oder zu Hj. Procopés Drama „Belsazars Gastmahl“ mit seinem orientalischem Lokalkolorit die verbindende Musik in Form einer kleinen Orchestersuite schreibt. Von ihnen hat der „Valse triste“ Sibelius' Namen recht eigentlich populär gemacht und in noch höherem Maß wie der „Schwan von Tuonela“ nicht ohne Fehlschluß mit dem Prädikat eines großen Kleinkünstlers der Musik belehnt. Das Programm zeigt Strindberg'sches Grausen. Die fieberkranke Mutter erhebt sich vom Bett und winkt im langsamen Traumtanz Gestalten und Paare herbei. Zweimal setzt der tolle Reigen ein, zweimal steigert er sich schließlich zur wilden Stretta, da — jähe

Pause, die Erscheinungen fliehen, in der Türe steht der Tod. Das Stück ist in seiner, aus tiefem Schmerz, aus dämonischer Wildheit und Phantastik geborenen Grundstimmung eine der genialsten Programmusiken in jener intensiv beseelten Form des tiefmelancholischen Valse lente, den zuerst Chopin zum klassischen Zweig ernster Walzer-Dichtung erhob. Wie gewählt und kühn die Harmonik, namentlich in der gespenstischen Ausweichung nach fis-moll vor der Reprise, wie sicher und innerlich gesteigert die geschlossene Form! Wie Dvořáks Slavische Tänze, ist dieser „Valse triste“ als dramatisiertes Ballet auf mancher unserer Bühnen heimisch geworden und hat damit die Frage nach einer Reorganisation des stereotypen Schulballets und einer Einbürgerung jener Opernballets auf dem Kontinent erneut angeschnitten, die in Dänemark eine so einzige Ausbildung und Blüte erfahren. Zwei weitere Kleinigkeiten für Orchester, die Canzonetta in gis-moll op. 62 für Streichorchester, eine schlicht klagende, sehnsuchtsvolle und volkstümliche Melodie, und der Romantische Walzer für kleines Orchester — der nur wieder belegt, daß wie Tschaikowsky's, so auch Sibelius' Stärke nicht in der Form des deutschen gemütlichen Walzers liegt — runden die „Kuolema“-Musik etwas matt ab. Auch für das Tanz-Intermezzo ist Sibelius, der ihrer zwei geschrieben hat — „Pan und Echo“ und eins aus op. 45 in b-moll — eine zu ernste und schwere Natur. Dagegen ist der feine melancholische Walzer der Svanevit-(Schwanenweiß-) Suite zu Strindberg's gleichnamigem Märchendrama wieder eine, freilich viel weicher und träumerischer geartete zarte Schwester des „Valse triste“. Auch die Romanze in C-dur für Streichorchester op. 42 gehört in seinen Stimmungskreis. An ein Liebeslied denke man hier nicht. Ihr Inhalt ist aus Pathos und Schwermut gemischt. In der in Gegenbewegung und im Moll des balladesken Hauptthemas dahinschleichenden Übergangsgruppe wird's eitel Grübeln, und das Seitenthema in E-dur klingt wie ein wehes Lächeln unter Tränen, wie bitteres Erinnern. Herbe und persönlich wie der Eingang ist das Ende. Die kleine Tondichtung „Die Dryade“ und der Trauermarsch für Orchester „In memoriam“ schließen die Reihe der Werke kleinerer Form, die die besondere lyrische Begabung aller Nordländer prächtig zeigen und namentlich darin eine Mission erfüllen können, daß sie Niveau und Programm unserer guten Unterhaltungskonzerte veredeln helfen.

Die tragische Note der besten Werke von Sibelius schlägt der, den eleganten Saint-Saëns freilich weit hinter sich lassende „Totentanz“ der die „König Kristian“-Musik abschließenden Ballade am stärksten an. Diese Schauspielmusik gehört zu seinen allerschönsten Sachen. Pauls Drama schließt sich in den Kreis der Verherrlichungen der unglücklichen Liebe zwischen dem König Christian II. von Dänemark, Norwegen, Schweden und der schönen und feinen holländischen Bürgermaid Dyveke, die Dänemarks volkstümlichsten romantischen Lyriker Peter Heise zu seinem

klassischen Liederzyklus „Dyvekes Sange“ inspirierte. Das in seiner schlichten Wärme und sanften Melancholie so herrliche Nocturno erzählt uns von dem Liebesglück der beiden; die Elegie für Streichorchester, das eigentliche Vorspiel zum Drama, bereitet auf das tragische Ende — Dyvekes Vergiftung durch einen Nebenbuhler und des Königs in sinnlose Raserei ausbrechenden Schmerz — vor. Eine der zarten Musette folgende altväterische Serenade ist als Einleitung zum Hoffest des dritten Aktes gedacht, die Ballade gibt den grausig-realistischen Totentanz zum „Stockholmer Blutbad“ hinzu.

Das ist das Stoffliche und Gedankliche, das man kennen muß, um das rein Musikalische an Sibelius in diesen Werken um so besser würdigen zu können. Seine vier Symphonieen (No. 1 e-moll, No. 2 D-dur, No. 3 C-dur, No. 4 a-moll), sein Violinkonzert in d-moll, sein bisher einziges Streichquartett mit dem bezeichnenden Titel „Voces intimae“ bedürfen der vorherigen stofflichen Erläuterung so wenig, wie seine Chorwerke und Lieder.

Um dem Symphoniker Sibelius gerecht zu werden — auch der Autor des Violinkonzerts gehört dazu —, muß man bedenken, wie schlecht im Grunde die kurzatmigen nordisch-nationalen Themen einer symphonischen Behandlung in unserm Sinn entgegenkommen. Bei Sibelius kommt ein zweites hinzu: sein durchaus impressionistisch geartetes Talent liegt auf dem Felde der Programmmusik, der Stimmungs- und Tonmalerei, des modernen Orchester-Kolorismus. Wohl ist sein Violinkonzert für den Solisten ungewöhnlich schwierig und formell ungewöhnlich interessant, von tiefster Empfindung im Adagio durchströmt und von kecker nationalgefärbter Rhythmik und Melodie im Finale belebt. Wohl sind seine viersätzigen Symphonieen bedeutend als Dokumente nationaler Symphonik und eines alle Konzessionen an das Publikum verschmähenden Charakters. Allein ihnen allen als Ganzes fehlen die Grundbedingungen des echten symphonischen Schaffens: Monumentalität, Geschlossenheit und Festigkeit der Form, Gestaltungskraft und organische, logische Entwicklung im ganzen und einzelnen. Man muß sich an die fast mosaikartig nebeneinandergestellten Einfälle von oft hoher melodischer und harmonischer Schönheit halten, ohne aber dabei auf strenge Logik ihrer Verknüpfung Gewicht zu legen. Man muß sich an die intensive und edle Wärme der Empfindung, an das Feuer des Temperaments und den kühnen Wurf des Ganzen halten, will man über den Schwächen den Symphoniker Sibelius nicht völlig verurteilen. Für die finnische Symphonik im besonderen kommt noch erschwerend hinzu, daß die bald schwermütig sinnenden, bald heiß und trotzig dahinstürmenden finnischen Volksweisen und aus ihnen abgeleiteten volkstümlichen Themen wohl naive Frische und herbe Ursprünglichkeit im Melodischen zeigen, dagegen an lebhafter und vielgestaltiger Rhythmik empfindlichen Mangel leiden. Sibelius aber als echter Nordländer und überzeugter Verfechter

des nationalistischen Prinzips in der Musik nimmt ihnen gegenüber viel weniger einen symphonisch-polyphonen, als primitiv-homophonen und harmonisch-exotischen Standpunkt ein, der die Gleichartigkeit der Stimmungen dieser Volksmusik nur zu oft bei großer Form in Monotonie und Einseitigkeit verwandelt. So ist er, dem Griegs, von scharfem Kunstverstand überwachtes, überaus langsames Schaffen fehlt, nicht immer imstande, diese in der Eigenart der finnischen Volksmusik selbst liegenden Gefahren für eine nationale Symphonik zu meiden und dafür die streng logische und organische Entwicklung seiner Gedanken an ihre Stelle zu setzen.

So harren in seinen Symphonieen bald rhapsodische und episodenhafte, bald rezitativische, bald balladische und epische Gedanken in ihrer, für eine Symphonie allzu lockeren Verbindung der harmonischen Durcharbeitung und Einordnung ins Ganze. Überall ein Aneinander und Nebeneinander nach offenkundigem, aber verschwiegenem Programm, ein stetes Abbrechen und Durchbrechen durch Fugatos und Einschiebsel, fast überall ein Ringen um die Nachbildung von Tschaikowsky's „Pathétique“ in finnischer Tonsprache, ein mehr oder weniger naturalistisches grau in grau Malen unter lastendem Druck, das keine derbe Volksfreude in den Scherzis, keine Flucht zur Natur in den meist herrlichen langsamen Sätzen, kein blendendes Orchesterkleid voll eigenster und überraschendster Instrumentationswirkungen, keine noch so sorgsam vorbereitete und intensiv beseelte Auführung aufhellen kann. Um so prächtiger sind ihre Einzelheiten, ist die Kraft und Frische, das echte Pathos, die schlagfertige Charakteristik, die kraftvolle und originelle Rhythmik der Themen und Motive. Und immer sind es die Pole schmerzlich-lastender Schwermut und trotzig-stürmischer, bis zur Raserei gesteigerter verzehrender Sehnsucht nach Sonne und Freiheit, zwischen denen sich die symphonische Kunst von Sibelius bewegt. Der Mangel an Licht und Sonne schädigt auch die Filigranarbeit des fünfsätzigen, sehr bedeutenden Streichquartetts, das ganz und gar intimste Viersprache zwischen den Instrumenten ist. Sibelius rührt hier in den ersten drei Sätzen an das Kapitel von Swedenborgs Geisterseher: das ist mystische Musik von jener erdentrückten Übersinnlichkeit und Verfeinerung der geistigen Impulse, wie sie Beethovens letzte Quartette zeigen, zum gespenstischen heimlichen Humor im zweiten, zum pathetischen im vierten Satz abgewandelt.

Sibelius' Klaviermusik ist fraglos der schwächste Teil seiner Kunst. Mit wenigen Ausnahmen seiner früheren Kompositionen — ich denke da z. B. an die in ihrer Sindingschen Klangpracht auch als Konzertnummer denkbare, prächtige Des-dur Romanze aus op. 24 — entbehrt sie des klingenden und echten Klaviersatzes. Der im wesentlichen bereits Erwähnung getanen Originalsachen an Zyklen mit Charakterstücken (op. 5, 24, 41, 58), Sonatinen (op. 67) und Rondinos (op. 68) und einer Sonate (op. 12) sind wenige. In



seiner Klaviermusik hat sich Sibelius über Schumann und Tschaikowsky rasch zu sich selbst gefunden.

Ein Blick auf seine Chorwerke und Lieder führt uns zunächst auf die wichtige Frage: Wie steht Sibelius zu den Dichtern seiner Heimat? An weitaus überragender Stelle seiner Lyrik und zugleich als Führer der kulturell und dichterisch weit überlegenen schwedisch-finnischen Lyriker steht der große ältere idealistische Volksdichter Runeberg. Gegen ihn tritt sein Gesinnungsgenosse Topelius weit zurück. Mit einzelnen Proben sind der schwedische Idealist Rydberg, Tavastjerna, der jung verstorbene genialische Wecksell und der schwedische Dramatiker Adolf Paul, von den schwedischen Modernen die feinen Stimmungsliriker Fröding, Levertin und Hedberg vertreten. Von finnisch schreibenden Dichtern hat ihn der ältere Oksanen (Ahlquist) zu der düsteren, tonmalerisch hochrealistischen, doch musikalisch nicht eben bedeutenden Ballade „Des Fährmanns Bräute“ begeistert. Sie ist ein Hohelied auf Finnlands Kataraktenschrecken und eine finnische Melusinensage dazu: die eifersüchtige Stromnix und Tochter Wellamos zerschmettert den Kahn mit dem Liebespaar Anna und Vilho an einem Riff.

Auch sprachlich rein finnisch ist die Welt von Sibelius' Männerchören nach Dichtungen des Volksdichters Kivi mit den beiden großen Orchesterballaden „Der Ursprung des Feuers“ (nach der Kalevala), „Die gefangene Königin“ und einigen akademischen Gelegenheitskantaten. Selten nur wendet er sich mit Shakespeare, mit den deutschen Modernen Dehmel und Fitger, mit dem vlämischen Symbolisten Maeterlinck andren Stoffen, und einmal, in Victor Rydbergs „Gesang der Athener“, der klassischen Schönheitswelt zu. Sibelius ward er zum Schicksals- und Zukunftssang seines Volks: „Herrlich zu sterben, wenn mutig im Vordertreffen du fielest“ — im Altertum wie im heutigen Finnland. Die ganz einfache strophische Komposition, vom Orchesterritornell eingeleitet und unterbrochen, zündet gewaltig durch den ruhig-verhaltenen, aber intensiven Siegeston, der sie in der Stimmung wie in dem unaufhaltsamen Marschrhythmus der vorbeiziehenden Jünglinge visionär durchklingt.

Die musikalische Welt der Lyrik von Sibelius, ihre technische Einkleidung liegen dem modernen deutschen Lied mit seinem symphonisch durchgearbeiteten Klavierpart fernab. Das Tor, das in sie hineinführt, sind seine Transskriptionen einiger finnischer Volksweisen für Klavier, die zu seinen schönsten und charakteristischsten Sachen gehören. Bedeutend in der Charakteristik sind namentlich wieder die ernsten: der düster über ostinater Baßfigur in quälenden Dissonanzen dahinbrütende „Brudermörder“, das sanft verschleierte „Der Abend kommt, die Dämmerung naht“ mit seinem, alles unbestimmte Zwielficht einer lichten nordischen Nacht und Quellenmurmeln verbreitenden ostinaten Triller in der Mittelstimme. Man sieht schon in diesen Übertragungen, was Sibelius' Lied gibt: Impression,

die im Klavier nur das Wesentliche scharf und mit den einfachsten, dem Orchester entnommenen Mitteln beleuchtet, mit Harfenrauschen, Tremolo, einfacher Akkordik. Die dichterische Welt seiner Lyrik ist die Finnlands: Volksleben, Natur, Heimat, Lenz und Liebe, mit Vorliebe aber Not und Ernst des Menschenherzens bis zur herben Tragik des „Komm' herbei, Tod!“ (Shakespeare) oder der „Schwarzen Rosen“ (Josephson). Der keineswegs immer leichte Weg zu Sibelius führt durch seine Lieder, von denen einige wie „Schilfrohr säusle“, der volkstümliche „Jägerknabe“ Runebergs, Rydbergs „Herbstabend“ u. a. große Verbreitung gewonnen haben.

Sibelius ist heute die bedeutsamste schöpferische Persönlichkeit der nordischen Tonkunst, und wie einst sein freilich gänzlich andersgearteter und universellerer Vorgänger Edvard Grieg hat er in Finnland bereits eine Art Schule gebildet, deren Vertretern — ich erinnere an den, am stärksten dem französischen Neu-Impressionismus (Debussy) zugetanen Selim Palmgren, an Erkki Melartin, Oskar Merikanto und Armas Järnefelt — es unter den Jüngeren nicht immer zum Vorteil gereicht, daß in der modernen finnischen Musik, wenigstens für uns, eine auffallende stilistische Gleichartigkeit herrscht, daß Eigenheiten von Sibelius' Stil, z. B. die häufigen Sextverbindungen, bis zur Manier von manchem unter ihnen nachgebildet werden.

Dies und die fast vergötternde Liebe seines Volkes zeigt, was Sibelius der finnischen Tonkunst bedeutet: Den Erwecker ihres nationalfinnischen Tons, ihren Führer und Meister in unserer Zeit. Was kann er und damit die finnische Musik seit Wagner nun uns bedeuten? Heimat, Kunst und Begrenzung durch Rassenfremdheit, die die lebendige Mitempfindung durch den Affekt herabsetzt, stehen einer wirklichen Assimilierung und allgemeinen Verbreitung finnischer Musik bei uns noch weit hinderlicher im Wege, als es bei der übrigen, rein germanisch-skandinavischen Musik der Fall ist. Das allgemein Menschliche und Künstlerische ist aber gerade bei Sibelius so groß, daß wir über das Begrenzende und Befremdende seiner Kunst hinüber zugleich auch einen guten Teil finnischer Musik würdigen und nachfühlen können.

Gegenüber der vielfach überkultivierten und dann der Natur gefährlich entfremdeten Grundnote jüngstdeutscher Kunst verteidigt mit der nordgermanischen auch die finnische das Panier der Naivität, Natürlichkeit, Einfachheit und des inneren Zusammenhanges mit dem Volk. Werke wie Sibelius' „Finlandia“ oder „Gesang der Athener“ könnte heute — man muß das mit Trauer sagen — kein moderner deutscher Komponist mehr schreiben, da die Scheide zwischen Volks- und Kunstmusik bei uns schneidend scharf zwischen Überkultur und Unkultur trennt. So haben wir, wollen wir auch in der Musik die Gesundung, die einfache Pflicht, uns auseinanderzusetzen mit des Nordens größtem zeitgenössischen Komponisten, mit Jean Sibelius!

---

## PAGANINI IN PARIS UND LONDON<sup>1)</sup>

VON DR. JULIUS KAPP IN BERLIN

---

**A**ls Paganini in Paris erschien, stand dort in allen Gebieten des kulturellen und sozialen Lebens das Barometer auf Sturm. Der Kampf der Romantik gegen die Gesetze und Fesseln der klassischen Richtung tobte in allen Zweigen der Kunst. Die Julirevolution hatte überall die jungen Brauseköpfe aufgereizt und ihrem kühnen, in göttlicher Frechheit über alle herkömmlichen Schranken dahinstürmenden Willen den Weg freigemacht. Alle Bande waren gesprengt, der entfesselten Phantasie gehörte das Feld. Auf eine Kunstepoche, die in akademisch-klassischen Doktrinen zu erstarren drohte, folgte jetzt als Reaktion eine Zeit wildesten Überschwalls, radikalster Neuerungssucht. Je toller, verblüffender, desto besser! Ehe sich aus diesem genieschwangeren Tasten und Suchen eine neue, in sichere Bahnen geleitete moderne Kunst herauschälen konnte, feierte sie eine ausgelassene Walpurgisnacht, vor der sich die Anhänger der alten Schule scheu bekreuzigten, der aber das große Publikum, dem dieser kraftvolle Frühjahrssturm ein wohliges Gruseln, eine nervenkitzelnde Spannung schuf, willig, wenn auch meist ohne tieferes Verständnis, Gefolgschaft leistete.

Es läßt sich daher leicht nachfühlen, welche Sensation in dem in solcher Gärung befindlichen Paris die Ankündigung einer Erscheinung wie der Paganini's hervorrufen mußte, von deren unerhörten, noch nie dagewesenen Neuerungen man auch hier wahre Wunderdinge vernommen, die man längst mit fieberhafter Spannung herbeigewünscht hatte. Endlich, nachdem die Zeitungen schon so häufig das falsche Gerücht seiner Ankunft verbreitet hatten, traf er Ende Februar 1831 in der Seine-Stadt ein. Trotz dreifach erhöhter Eintrittspreise vermochte der große Saal des Opernhauses die Zahl der Besucher an seinem ersten Konzertabend nicht zu fassen.

„Es war eine göttliche, es war eine diabolische Begeisterung,“ berichtet Ludwig Boerne von diesem denkwürdigen Ereignis, „ich habe so etwas in meinem Leben nicht gesehen noch gehört. Dieses Volk ist verrückt, und man wird es unter ihm. Sie horchten auf, daß ihnen der Atem verging, und das notwendige Klopfen des Herzens störte sie und machte sie böse. Als er auf die Bühne trat, noch ehe er spielte, wurde er zum Willkommen mit donnerndem Jubel empfangen. Und da mußte man diesen Todfeind aller Tanzkunst sehen, in der Verlegenheit seines Körpers! Er schwankte umher wie ein Betrunkener. Er gab seinen eigenen Beinen Fußtritte und stieß sie vor sich hin. Die Arme schleuderte er bald himmelwärts, bald zur Erde hinab; dann streckte er sie nach den Kulissen zu und flehte Himmel, Erde und Menschen um Hilfe an in seiner großen Not. Dann blieb er wieder stehen mit ausgebreiteten Armen

---

<sup>1)</sup> Wir entnehmen dieses Kapitel mit Genehmigung des Verlages Schuster & Loeffler der soeben erschienenen Paganini-Biographie von Julius Kapp. Red.

und kreuzigte sich selbst. Er war der prächtigste Tölpel, den die Natur erfinden kann, er war zum Malen. Himmlisch hat er gespielt. In Frankfurt hatte er mir bei weitem nicht so gut gefallen; das machte die Umgebung.“

Unter der durch das Spiel des sagenumwobenen Italieners elektrisierten tobenden Menge saß in einer Ecke des Saales still in sich gekehrt ein schwächlicher, zwanzigjähriger Jüngling. Nur die feurig unter einer wüsten Haarmähne hervorfunkelnden Augen ließen die gewaltige Erregung erkennen, die sein Inneres durchwühlte und ihn am liebsten hätte aufschreien lassen wie ein verwundetes Wild. Weltentrückt starrte er auf jenen seltsamen Mann da vor sich auf der Bühne, dessen Erscheinen ihm blitzartig den eigenen Zukunftsweg, nach dem er seit lange tastend in der Irre ging, erhellt hatte. Franz Liszt war es, in dem diese schicksalschwere Stunde den Virtuosen der Zukunft, der einst sogar noch Paganini's Triumphe in den Schatten stellen sollte, gebahr. Des Geigers fabelhaftes Können ließ ihn ahnen, welche Leistungsmöglichkeiten auch seinem Instrument noch innewohnen mußten, und er, der sich schon die ganze klavierspielende Welt untertan gemacht, schwur sich einen heiligen Eid, nicht eher zu rasten, als bis er in seinem Kunstgebiet mindestens dem von Paganini Erreichten Ebenbürtiges geleistet. Mit Feuereifer ging er ans Werk. Für jedermann unsichtbar saß er, der schon als Knabe keine technischen Schwierigkeiten mehr gekannt, ganze Tage vor seinem Instrument und übte. „Entweder ich werde närrisch oder der Künstler, den die Welt jetzt braucht,“ stand mit ehernen Lettern vor seinem geistigen Auge. Paganini's kurz zuvor veröffentlichte „24 Capricci“ waren die Zauberfibel, an deren Geheimnissen er zum Zauberer reifen sollte. Bei dem Versuch, diese technischen Wunder auf dem Klavier nachzuahmen, erschlossen sich Liszt allmählich immer neue Wege, aus denen er sich schließlich eine ganz eigene Technik des Klavierspiels gewann. So war der größte Meister der Geige, ohne es zu ahnen, zum Anreger und Lehrmeister des gewaltigsten Klaviertitanen geworden.

Paganini gab in Paris hintereinander elf Konzerte, die ihm zusammen über 160 000 Franken einbrachten. Wie einst in Wien und Berlin, so verbreitete sich jetzt auch über Paris diese neueste Krankheit, die akut und sehr heftig auftretende, unheimlich ansteckende „Paganinitis“, eine Epidemie, deren Verlauf glücklicherweise in den meisten Fällen ungefährlich blieb und mit Entfernung des Bazillenträgers sofort erlosch. Weniger angenehm waren ihrem Erreger die Begleiterscheinungen, die sich, wie bisher überall, so auch in Paris einstellten, und zwar hier in einem so heftigen Grade, daß Paganini es für gut befand, dagegen Front zu machen. Er tat dies in einem offenen Brief an den Herausgeber der Revue musicale, Professor Fétis:

„Das französische Publikum hat mich mit soviel Beweisen seiner Bewunderung und mit solchen Beifallstürmen überschüttet, daß ich wohl oder übel glauben muß,

daß ich in meinen Konzerten nicht allzuviel hinter dem glanzvollen Ruf, der, wie man sagt, mir nach Paris vorausgeeilt war, zurückgeblieben bin. Hegte ich daran noch Zweifel, so würden sie zerstreut durch die Emsigkeit, mit der die Künstler meine Gestalt wiederzugeben sich bemühen, durch die Unzahl von guten und schlechten Paganini-Porträts, die Paris überschwemmen. Doch diese Geschäftsspekulation begnügte sich nicht bei Porträts. Als ich gestern den Boulevard des Italiens entlang ging, sah ich in einem Schaufenster eine Lithographie: ‚Paganini im Gefängnis‘. Gut, sagte ich mir, das sind halt die Dunkelmänner, die eine Verläumdung, von der ich seit fünfzehn Jahren verfolgt werde, geschickt zu ihrem Vorteil auszunützen suchen. Doch ich ging lächelnd heran, um mir die Einzelheiten, mit denen die Phantasie des Zeichners diese Mystifikation ausgestattet, zu betrachten. Da sah ich mich plötzlich von einer großen Menschenmenge umringt, die meine Gestalt mit der jenes Jünglings, der auf der Lithographie wiedergegeben war, verglich und konstatierte, daß ich mich seit der Zeit meiner Gefangenschaft stark verändert habe. Da merkte ich erst, daß diese Tölpel die Sache für ernst nahmen, und daß die Spekulation mit dem Bild keine schlechte war. Die Herren Zeichner stellen mich als Gefangenen dar, doch was mich ins Gefängnis gebracht hat, wissen sie wohl ebensowenig, wie ich selbst und die Erfinder dieser Anekdote. Hierfür gibt es mehrere Fassungen, die alle als Vorlage für ein Bild dienen könnten! Z. B. erzählt man sich, daß ich einen Nebenbuhler bei meiner Geliebten ertappt und ihn tapfer von hinten, als er sich nicht zur Wehr setzen konnte, niedergestochen habe. Andere wieder behaupten, daß ich meine wütende Eifersucht an der Geliebten selbst gekühlt hätte, doch über die Art und Weise, wie ich ihrem Leben ein Ende gemacht, ist man sich nicht ganz einig. Die einen lassen mich zum Dolch greifen, die anderen sie langsam mit Gift zu Tode martern. Kurz, jeder läßt da seine eigene Phantasie spielen; die Lithographen könnten es ja ebenso machen! Ich selbst erlebte vor ungefähr 15 Jahren in Padua folgendes: Am Tage nach einem erfolgreichen Konzert setzte ich mich, ohne daß man mein Eintreten bemerkt hatte, an die table d'hôte. Einer der Gäste schwärmte in schmeichehaften Worten vom Eindruck des vergangenen Abends. Sein Nachbar stimmte ihm begeistert bei, fügte aber hinzu: ‚An der Geschicklichkeit Paganinis ist schließlich nichts Verwunderliches, er verdankt sie seinem achtjährigen Aufenthalt im Kerker, während dessen er eben nichts anderes hatte als seine Geige. Er war zu dieser langen Buße verurteilt worden, weil er feige einen meiner Freunde, der sein Nebenbuhler war, niedergestochen hatte.‘ Alles bezeugte seinen Abscheu über das Verbrechen. Da wandte ich mich an denjenigen, der meine Lebensgeschichte so genau zu kennen schien, mit der Bitte, mir zu sagen, wo und wann dieses Abenteuer sich abgespielt habe. Aller Augen waren auf mich gerichtet, und das Erstaunen war unbeschreiblich, als man in mir die Hauptperson dieser tragischen Geschichte erkannte. Der Erzähler geriet in arge Verlegenheit. Jetzt war es schon nicht mehr sein Freund, der ums Leben gekommen war; er hatte sagen hören . . . man hatte ihm bestätigt . . . er hatte geglaubt . . . aber es wäre möglich, daß ein Irrtum vorliege usw. — So spielt man mit dem guten Namen eines Künstlers, weil die Alltagsmenschen in ihrer Faulheit es nicht fassen können, daß er als freier Mann ebenso fleißig geübt haben könne, wie hinter Schloß und Riegel. In Wien stellte ein noch lächerlicheres Gerücht die Leichtgläubigkeit der Enthusiasten auf die Probe. Ich hatte dort meine Variationen Le Streghe (Die Hexen) mit großem Effekt gespielt. Ein Herr mit blassem Teint, melancholischem, steltsamem Wesen versicherte, an meinem Spiel durchaus nichts Erstaunliches gefunden zu haben: denn er habe deutlich während der Hexenvariationen den Teufel neben mir stehen und mir die Hand und den Bogen führen sehen. Seine verblüffende Ähnlichkeit mit meinen eigenen Gesichtszügen verrate

deutlich meine Herkunft; er war rot gekleidet, hatte Hörner auf der Stirn und einen Schwanz zwischen den Beinen. Es ist klar, daß nach einer so genauen Beschreibung die Wahrheit des Gehörten außer Zweifel stand, und daß nunmehr viele Leute überzeugt waren, hinter das Geheimnis meiner ‚Bravourleistungen‘ gekommen zu sein. Lange Zeit beunruhigten mich derartige Gerüchte, und ich bemühte mich, sie als Unsinn zu entlarven. Ich wies darauf hin, daß ich seit meinem vierzehnten Jahr ununterbrochen öffentlich in Konzerten mich zeige, daß ich sechzehn Jahre lang als Kapellmeister am Hofe zu Lucca angestellt war, und daß im Falle der Richtigkeit meine achtjährige Gefangenschaft wegen Tötung meiner Geliebten oder meines Nebenbuhlers sofort hätte bekannt werden müssen, oder ich bereits mit sieben Jahren eine Geliebte gehabt haben müßte. Ich rief in Wien das Zeugnis des italienischen Botschafters an, der erklärte, mich seit ungefähr zwanzig Jahren als Ehrenmann zu kennen, und brachte dadurch das Gerücht vorübergehend zum Schweigen. Doch es bleibt bei solchen Dingen immer etwas haften, und ich war daher nicht erstaunt, ihm hier wieder zu begegnen. Was ist da nun zu tun? Ich sehe keinen anderen Weg, als es geduldig über mich ergehen zu lassen, daß die Böswilligkeit der Menschen sich auf meine Kosten gütlich tut. Ich halte es jedoch für meine Pflicht, zum Schluß noch auf ein Ereignis hinzuweisen, das den über mich umlaufenden beleidigenden Gerüchten Nahrung geboten hat. Ein Violinist, namens Duranowski, ließ sich 1798 in Mailand von zwei üblen Kumpanen verleiten, eines Nachts auf einen reichen Priester einen Mordanschlag auszuführen. Zum Glück sank einem der Schuldigen kurz vor der Tat der Mut und er denunzierte seine Helfershelfer. Die Polizei lauerte Duranowski und seinem Komplizen am Tatorte auf und verhaftete sie. Sie wurden zu 20 Jahren schweren Kerkers verurteilt, aber der General Menou gab, nachdem er Gouverneur von Mailand geworden, nach zwei Jahren dem Künstler die Freiheit zurück. Auf dieser Grundlage, es ist kaum zu glauben, hat man die Geschichte über mich erfunden. Es handelte sich um einen Geiger, dessen Namen auf i endete, also war es Paganini. Da man sich über jede Wahrscheinlichkeitsmöglichkeit glatt hinwegsetzt, so bleibt mir nichts anderes übrig, als nachzugeben. Es bleibt mir nur die eine Hoffnung, daß nach meinem Tode die Verleumdung ihr Opfer freilassen wird und daß die, die sich so grausam wegen meiner Triumphe an mir gerächt, wenigstens meine Asche in Frieden lassen werden.“

Dieser Appell an die Öffentlichkeit, der, soweit er sich auf Tatsachen zu stützen sucht, durchaus unrichtige Angaben enthält, verhallte ungehört, und auch Paganini's letzte Hoffnung, daß nach seinem Tode all diese Gerüchte verstummen würden, sollte nicht in Erfüllung gehen. Zu all dem Gerede, das den Künstler reichlich ärgerte, gesellte sich unerwartet noch ein Vorfall, der in Paris böses Blut machte und die durch Paganini's Verteidigungsbrief etwas herausgeforderte öffentliche Meinung gegen ihn heftig anschwellen ließ. Man hatte ihn aufgefordert, bei einem im Opernhaus veranstalteten Wohltätigkeitsballfest mitzuwirken, und er hatte dies als seiner unwürdig abgelehnt. Er wurde daher in den Zeitungen heftig angegriffen und des Geizes und kaltherzigen Egoismus beschuldigt. Paganini suchte zwar sofort durch eine öffentliche Erklärung den Entrüstungssturm zu bannen:

„Einige Zeitungen verkünden,“ lautet seine Zuschrift an die *Revue musicale*, „daß ich mich geweigert habe, bei einem von der Nationalgarde für den 11. April im

Opernhaus vorbereiteten Ballfest zu Gunsten der Armen zu spielen. Ohne mich hier in Erörterungen einzulassen, inwieweit es für einen Künstler angängig oder überhaupt möglich wäre, sich mit oder ohne Orchester an einer derartigen Veranstaltung zu beteiligen, beschränke ich mich auf folgende Darlegungen, als einzige Antwort auf die gegen mich gerichteten Beschuldigungen. Der Saal des Opernhauses stand mir für kommenden Sonntag zur Verfügung für eines meiner Konzerte, und ich habe keinen Augenblick gezögert, ihn für die Vorbereitungen des Balls der Nationalgarde am folgenden Tag freizugeben; dieser Verzicht bedeutet für mich ein Opfer oder wenigstens den Aufschub einer Einnahme von 15 bis 20000 Frs. Ich füge noch hinzu, daß ich es in Wien, Berlin und allen Städten, in denen ich länger verweilte, für meine Pflicht hielt, für die Armen zu spielen, und daß ich sicher gerade in Paris, wo man mich mit solchem Wohlwollen überhäufte, hiervon keine Ausnahme machen werde. Ich bitte Sie daher, möglichst bald bekannt zu geben, daß der Ertrag einer meiner nächsten Soiréen in der Oper in vollem Umfang für die Armen der Stadt bereitgestellt wird.“

Dieses so angekündigte Wohltätigkeitskonzert fand auch wenige Tage später statt, d. h. Paganini stellte die Einnahme seines nächsten Konzertes, die übrigens die schlechteste von allen seinen Pariser Konzerten war, am Tag danach wohltätigen Stiftungen zur Verfügung. Der Aufenthalt in Paris war ihm durch all diese Streitigkeiten ziemlich verleidet, er brach ihn daher, früher als ursprünglich geplant, ab, um noch den Schluß der Saison in London für sich ausnutzen zu können. Vor der Abreise richtete er an den Dirigenten seiner Pariser Konzerte, Kapellmeister Habeneck, ein schmeichelhaftes Dankschreiben.

„Ich will Paris nicht verlassen,“ heißt es darin, „ohne Ihnen meinen Dank auszusprechen für die Mühe, die Sie auf die Leitung meiner Konzerte verwandten und Ihr großes Talent, das mit zu meinen Erfolgen beitrug. Man hatte mir das Orchester der Pariser Oper sehr gerühmt, aber Sie und ihre trefflichen Leute haben meine Erwartungen weit übertroffen. Erst in Paris fand ich das erste Orchester Europas, das mir meine Musik so zu Gehör brachte, wie ich sie mir gedacht, und das mich vollendet begleiten konnte.“

Der Aufenthalt in London begann mit einem herben Mißklang. Der Direktor der Italienischen Oper, ein gewisser Laporte, figurierte als Paganini's Manager; er hatte aber im Vertrauen auf die Neugier und Reklamesucht seiner Landsleute den Bogen zu straff gespannt und für das erste Konzert des italienischen Weltwunders auf englischem Boden so unerhörte Preise angekündigt (sie schwankten zwischen 262 Frs. für eine Loge und 12,50 Frs. für den billigsten Einzelplatz!), daß sich in der Presse ein Entrüstungssturm erhob und das Publikum die Gefolgschaft verweigerte. Paganini sagte daher „gesundheitshalber“ einen Tag vor dem festgesetzten Termin das Konzert ab und kündigte für wenige Tage später ein neues Konzert zu normalen Preisen an. In einem Rundschreiben an die Presse suchte er den üblen Eindruck seines verunglückten Debuts zu verwischen und als Mißverständnis hinzustellen:

„Die knappe Zeit, die mir vor dem angekündigten Konzert im Kings Theatre zur Verfügung stand, erlaubte mir nicht, mich um die Organisation selbst zu kümmern.

In allen Städten, in denen ich bisher konzertierte, wurden die Eintrittspreise verdoppelt. Wie man mir nun sagte, sind die Preise der Plätze hier an sich weit höher als anderwärts, und darin liegt der Grund, daß mein Manager, der wie sonst bei mir üblich verfuhr, die Preise in fast lächerliche Höhen hinaufschraubte. Ich unterwerfe mich natürlich den Gewohnheiten, die in der englischen Metropole üblich sind, und hoffe mir die Achtung des Publikums, dessen Protektion mir der höchste Gewinn ist, zu erringen."

Weniger nachgiebig zeigte sich der Künstler dem englischen Hof gegenüber. Er forderte für seine Mitwirkung in einem Hofkonzert 100 Pfund, und als man ihm die Hälfte bot, antwortete er, Seine Majestät könne ihn noch viel billiger hören, wenn sie seine Konzerte im Theater besuche, aber feilschen ließe er nicht mit sich. Die englische Presse blieb nach wie vor ihm wenig günstig gesinnt und brandmarkte bei jeder Gelegenheit das Ausplünderungssystem, das dieser geizige Ausländer in England betreibe. Das Publikum ließ sich aber dadurch nicht beirren und drängte sich in hellen Scharen zu seinen Konzerten. An fünfzehn Abenden ließ sich Paganini in London hören und erzielte dabei eine Einnahme von rund 260000 Francs! Hierzu kamen noch zuvor unerhörte Beträge, die ihm in hocharistokratischen Kreisen für Soireen geboten wurden und für Privatstunden, die er vornehmen Ladies erteilte, die darauf brannten, diesen Höllensohn einmal aus nächster Nähe zu sehen und sich rühmen zu können, seinen Unterricht genossen zu haben: ein Scherz, den sich der Künstler mit 1000 Mark für die Stunde bezahlen ließ!

Als die Konzerteinnahmen in London nachzulassen begannen, folgte auf das letzte, allerletzte, unwiderruflich letzte, das wirklich letzte Konzert, und Paganini trat eine Reise durch die Provinz an, auf der er alle größeren und mittleren Städte der drei Königreiche heimsuchte. Für die Tournee hatte er sich einem spekulativen englischen Impresario „verkauft“, wie die Zeitungen verächtlich berichteten, d. h. er erhielt eine bestimmte feste Monatseinnahme, wogegen er verpflichtet war, überall aufzutreten, wo sein Impresario, der allein das Risiko und den Gewinn an allen Veranstaltungen trug, Konzerte arrangierte. Paganini wurde damit der Begründer eines Systems, das später von vielen Künstlern, die der geschäftlichen und organisatorischen Schwierigkeiten ihres Berufs ledig sein wollten, nachgeahmt wurde. Damals war es noch etwas Unerhörtes, und diese „Erniedrigung zum willenlosen Werkzeug eines Geschäftsmannes“ wurde dem Künstler als schmachvoll angerechnet. Auch auf diese Fahrt durch das englische Land folgte ihm der Groll der Presse nach. So versah eine Zeitung in Bristol die Anzeige seiner Konzerte mit folgender Randbemerkung: „Mitbürger, mit dem Gefühl tiefsten Abscheus kündige ich die bevorstehenden Konzerte Paganini's in unserer Stadt an. Was sollen diese in den gegenwärtigen Zeiten des Unglücks und der Not? Überall werden Sammlungen für die Armen veranstaltet, wozu kommt aber dieser



fremde Geiger? Er will das den Elenden bestimmte Geld entführen. Laßt Euch durch die ‚musikalischen Ungeheuerlichkeiten‘ dieses Fremden nicht behexen, der nur die Naivität John Bulls ausbeuten will.“ Doch das Publikum folgte überall willig seinem Ruf, und reich beladen mit dem Golde Albions kehrte Paganini nach neunmonatlichem Verweilen auf englischem Boden und Absolvierung von insgesamt 132 Konzerten nach Paris zurück.

Hier hatte indes ein anderer, noch unheimlicherer Spielmann zum Tanz aufgespielt, dessen Weisen die Massen noch unwiderstehlicher niederzwang, als der Zauberbogen des Genuesen: der Tod wütete mit Hilfe eines furchtbaren Genossen, der Cholera, in den Mauern der Stadt und raffte ein blühendes Menschenleben nach dem anderen dahin. Paganini schreckte selbst vor dem Wettstreit mit diesem furchtbaren Nebenbuhler nicht zurück. Neunmal lud er die Pariser während dieser entsetzlichen Wochen der Trauer und Todesangst zu Konzerten in die Große Oper, und wenn die Einnahmen auch nur ein Viertel der Höhe des Vorjahres erreichten, so konnte er doch mit seinem Publikum zufrieden sein. Das zweite dieser Konzerte hatte den größten Zulauf: es fand zugunsten der Cholera-kranken statt.

Ungefährdet von der todbringenden Seuche verließ Paganini nach drei Monaten wieder die Seine-Stadt, um, wie im Vorjahr, während der Sommermonate in England frischen Lorbeer zu erringen. Wenn er auch diesmal wieder mit Begeisterung aufgenommen wurde, so drängte sich die Menge doch nicht annähernd so gierig zu seinen Konzerten wie früher, und der Ertrag der diesmaligen zwölf Londoner Soiréen war nur ein Viertel des vorjährigen. Nach einer kürzeren Tour durch Südengland kehrte der Künstler im Herbst wieder nach Paris zurück, wo er, abgesehen von einem Abstecher nach Rouen und Le Havre, den Winter verbrachte, ohne wesentlich hervorzutreten. Erst im Frühjahr 1833 begann er wieder einen Zyklus von Konzerten in der Großen Oper. Sehr verübelt wurde ihm seine Weigerung, an einer zugunsten der englischen Schauspielerin Henriette Smithson veranstalteten Matinee mitzuwirken. Diese wenige Jahre zuvor in Paris überschwenglich gefeierte Künstlerin, jetzt Braut Hector Berlioz', hatte mit ihrem englischen Theater falliert und war in Not geraten. Alle bekannteren Pariser Künstler, so Chopin, Liszt, Hiller, kamen bereitwillig der bedrängten Kollegin zu Hilfe und beteiligten sich an einem von Berlioz veranstalteten Benefizkonzert. Nur Paganini schloß sich aus. Er wurde deshalb heftig angegriffen.

„Paganini hat eine Contribution von sieben- oder achtmal hunderttausend Francs in England einzutreiben geruht,“ schreibt bissig *l'Europe littéraire*, „der Zauber seines Bogens ist mächtiger als das Szepter vieler Herrscher . . . Miß Smithson bittet von ihrem Schmerzenslager aus Herrn Paganini, ein kleines Stückchen um ihrer Willen zu

spielen . . . Herr Paganini lehnt ab! Primo mihi (Erst komme ich), diese Devise des Egoismus kann zuweilen gerechtfertigt sein, doch in diesem Fall gewiß nicht. Es scheint aber, daß Herr Paganini den unabänderlichen Entschluß gefaßt hat, gar nie zu dem Nachsatz *cras tibi* (Dann kommst du) weiter zu schreiten.“

Im Mai begab sich Paganini zum drittenmal nach England und kehrte nach einer leidlich erfolgreichen, aber anstrengenden Konzertsaison im Herbst wieder nach Paris zurück, um den in diesem Jahre wieder heftiger auftretenden körperlichen Leiden durch Ruhe und sorgsame Pflege wirksamer entgegenarbeiten zu können. Nachdem sich sein Befinden langsam gebessert hatte, trat er Ende Februar 1834, ohne den Winter über in Paris im Konzertsaal aufzutreten zu sein, eine Rundreise durch Belgien an. Doch diese endete mit einem eklatanten Mißerfolg. Nachdem er schon infolge der Hetze der katholischen Presse, die das Volk vor den Hexenkünsten dieses „Verdammten“ warnte und sich im Anschluß an die Pariser Ereignisse über seinen Geiz in häßlichster Weise erging, in den meisten Städten vor leerem Saal gespielt hatte, wurde er in Brüssel bei seinem Erscheinen im Théâtre de la Monnaie ausgelacht, mit Kosenamen wie „Schwarzes Skelett“ u. a. begrüßt, und auch sein Spiel vermochte die boshafte Heiterkeit der Hörer nicht zu beschwichtigen. Paganini zog es daher vor, so schnell wie möglich dieses ungastliche Land zu verlassen, und begab sich von neuem nach England. Doch auch hier blieb der Erfolg diesmal in bescheidenen Grenzen. Eine solche, immerhin einseitige Ausnahmeerscheinung wie er, mußte eben bei allzu häufiger Wiederkehr ein gut Teil ihres geheimnisvollen Reizes einbüßen. Der mystische Schleier schwand allmählich, was an dieser seltsamen Erscheinung die ersten Male frappiert und eben durch das Fremdartige hingerissen hatte, verlor auf durch Wiederholung abgestumpfte Sinne immer mehr an Einwirkung, der Rausch verflog und es blieb — nicht am wenigsten dank der hämisch zersetzenden Zeitungsangriffe — eine Art Katzenjammer zurück. Man schämte sich gewissermaßen seiner ersten übertriebenen Huldigungen und ließ den Künstler das jetzt entgelten.

Zu allem Überfluß endete diesmal die englische Reise noch mit einem großen öffentlichen Skandal. Kaum war Paganini auf der Rückreise in Boulogne-sur-mer eingetroffen, als die französischen Zeitungen spaltenlange Berichte über eine geheimnisvolle Entführung einer Sechzehnjährigen durch ihn aus London brachten. Sein Londoner Impresario, ein Mr. Watson, beschuldigte ihn, seine Tochter, der er die Ehe versprochen und die er mit kostbaren Geschenken verblendet habe, zur Flucht aus England betört zu haben. Er war den Flüchtigen nachgeeilt und hatte durch die Behörden in Boulogne die Auslieferung seiner Tochter erzwungen.

„Was Paganini betrifft,“ fügten die Zeitungen boshaft hinzu, „so soll er durch diese Enttäuschung nicht sonderlich erschüttert worden sein: die Schöpfungen seines Genies, diese himmlischen Geliebten, die er mit einem einzigen Strich seines Zaubers-

bogens um sich erwecken kann, dürften ihn leicht trösten über den Verlust einer gewöhnlichen Sterblichen . . .“

Paganini verteidigte sich in einem langen „Offenen Brief“, stellte den Mr. Watson als ein gänzlich verkommenes Subjekt dar, der schon mehrfach im Gefängnis gesessen, seine Frau ins Elend gestoßen habe, mit einer Maitresse schlimmster Sorte lebe und seine Kinder bis aufs Blut peinige und ausnütze. Die Tochter habe er zur Konzertspielerin ausbilden wollen, da sie sehr talentiert sei, der Vater habe dies aber aus Eigennutz abgelehnt.

„Um sich den Mißhandlungen zu entziehen,“ fährt Paganini fort, „floß sie aus dem Hause ihres Vaters und kam, eingedenk meines Anerbietens, aus eigenem Antrieb zu mir und bat um meinen Schutz und Hilfe. Ich habe also Miß Watson keineswegs entführt, wie der Betrüger von Vater mich zu beschuldigen wagte. Wenn ich diese verwerfliche Absicht gehegt hätte, so wäre nichts leichter als das gewesen, denn während Watson im Gefängnis saß, aus dem ihn meine Freigebigkeit auslöste, war seine Tochter frei und allein, da seine Geliebte jede Nacht das Haus verließ, um den Gefangenen zu erfreuen. Doch, ich gestehe es kühn, Miß Watson war überzeugt, daß sie in mir den Beschützer finden würde, den sie brauchte, und den Beistand, den ihr ihr Erzeuger versagte . . . Ich folgte also einer selbstlosen und edelwollenden Regung, die an Stelle des Tadels und einer niederträchtigen Beschuldigung das Lob eines jeden anständigen Menschen, der fähig ist, eine gute Tat zu würdigen, verdiente. Für diejenigen, die in meiner Handlung eine Ausschweifung und schändliche Regungen erkennen wollen, habe ich nur mitleidige Verachtung übrig.“

Auf diesen stolzen Rechtfertigungsversuch des Künstlers erwiderte die Presse, zwar verblümt aber doch deutlich genug, daß sie den Beteuerungen des berühmten Paganini, „dessen Lob als Künstler sie so oft gesungen, dessen Charaktereigenschaften aber ihn als Menschen schon so häufig kompromittiert hätten“, keinen Glauben schenke. Auch eine nochmalige Entgegnung auf diese beleidigende Beschuldigung vermochte die öffentliche Meinung nicht zugunsten des Künstlers umzustimmen.

Kaum war Paganini nach diesem peinlichen Vorfall in Paris eingetroffen, so eröffnete der allmächtige Kritiker des „Journal des Débats“, Jules Janin, gestützt auf die Paganini ungünstige Stimmung des Publikums, einen heftigen Federkrieg gegen ihn.

„Wie empfing man zuerst dieses groteske Etwas, diesen lebenden Leichnam Paganini bei uns! Man hätte die Mauern von Paris gestürmt, wenn die Tore nicht weit genug gewesen wären! . . . Um ihn zu hören, überwand man sogar die Furcht vor der Cholera. Und heute? Jetzt ist er für uns tot! Als Künstler ist er tot! Der Geizhals hat den Künstler in ihm getötet. An jenem Tag, an dem Paganini, goldbeladen aus London zurückgekehrt, sich weigerte, in dem Benefiz für einige arme englische Schauspieler [Harriett Smithson], deren letzte Hilfsquellen erschöpft waren, zu spielen, verlor er bei uns jeden Kredit. Er kann reisen in Frankreich wohin er will, seine Geige wird überall in ihrem Kasten bleiben müssen, zu unnützem Schweigen verdammt!“

Indem er ihm die traurigen Erfahrungen in Belgien und London vor Augen stellt, weist er ihm in letzter Stunde noch einen Weg zur Rettung:

Paganini gebe ein großes Konzert zugunsten der Überschwemmten von Saint-Etienne und alles soll vergessen sein. Die Presse wird ihm das Publikum wieder zuführen. Da Paganini dieser Aufforderung nicht nachkam, so erneuerte Janin seine Angriffe in verschärfter Form in einem sechsspaltigen Feuilleton: „Paganini und die Überschwemmten von Saint-Etienne.“ Paganini erkannte, daß die Situation für ihn verloren war. Weitere Konzertreisen versprachen für die nächste Zeit doch nur geringen Ertrag, und da ihm der Aufenthalt in Frankreich wie England durch die Vorfälle der letzten Zeit begreiflicherweise arg verleidet war, überdies seine Gesundheit nach den Anstrengungen und Aufregungen der ununterbrochenen Virtuosenfahrten dringend einer längeren Erholungszeit bedurfte, so zog er es vor, allen Weiterungen aus dem Wege zu gehen. In einem kurzen Brief an die „Débats“ erklärte er, er sei krank und könne, nachdem er schon seit drei Monaten in Frankreich nicht mehr konzertiert habe, auch jetzt nicht spielen; er begeben sich nach dem Süden. Mißmutig und verfolgt von dem Hohn der Gegner verließ er Paris, in das er vor drei Jahren als Triumphator eingezogen, und kehrte nach einer Abwesenheit von über sechs Jahren, während deren er die Huldigungen von halb Europa empfangen und unerhörte Reichtümer gewonnen hatte, in sein Heimatland zurück.

---

# DIE HAUPTKADENZ IM WANDEL DER ZEITEN

EIN BEITRAG ZUR HARMONIELEHRE

VON MARTIN FREY IN HALLE A. S.

---

**A**uch die Kadenzen haben ihre Schicksale. Eine sehr bewegte Vergangenheit hat z. B. die wichtigste aller Kadenzen, die Hauptkadenz S D T, hinter sich. Noch vor wenigen Jahrzehnten erschien sie in allen Lehrbüchern in einer trügerischen Gestalt, und zwar als  $\overset{\circ}{T} S \overset{\circ}{T} D T$ . Sie würde vielleicht auch heute noch ihr Scheinleben weiterführen, hätte nicht Prof. Dr. Hugo Riemann, der geniale Pfadfinder in dem Reiche der Harmonieen, einen Akkord daraus als Betrüger entlarvt. Es handelt sich um den sogenannten „dominierenden Quartsext-Akkord“, der sich früher in den Theoriebüchern eines großen Ansehens und gewisser Vorrechte erfreute, die ihm nun mit einem Male genommen sind. War es dem Quartsext-Akkorde sonst nur erlaubt, auf leichten Taktzeiten, und auch hier nur auf leisen Sohlen, d. h. mit Sekundschritten, im Basse aufzutreten und ebenso unauffällig zu verschwinden, so durfte er dort ausnahmsweise in der Hauptkadenz mit einem Sprunge auf der Bildfläche erscheinen. Aber es ist nichts so fein gesponnen, es kommt doch ans Licht der Sonnen! Eines Tages, da kam der Doktor Eisenbart — pardon Dr. Riemann — und kurierte den Quartsext-Akkord nach seiner Art von seinem tonikalen Wahne. Er durchleuchtete ihn mit den X-Strahlen seines Forschergeistes und machte eine ebenso interessante als überraschende Entdeckung. Und was stellte sich heraus, als dem musikalischen Schwindler die gut gewählte Maske vom Gesicht gerissen wurde? Vor uns steht nun eine durch zwei Verhalte unkenntlich gemachte Dominante. Der Quart- und Sextenvorhalt hatten die Harmonie als zweite Umkehrung der Tonika erscheinen lassen. Also die reinste Vorspiegelung falscher Tatsachen! Fragen wir uns nun, was wir durch diese Erkenntnis gewonnen haben, so können wir antworten, daß die Einheitlichkeit der Hauptkadenz T S D T dadurch gestärkt worden ist, indem eine Durchbrechung der Regel durch eine sich zwischen Subdominante und Dominante einschiebende Tonika wegfällt.

Leuchtet die Riemannsche Erkenntnis jedem harmonisch Denkenden ohne weiteres ein — ein Beweis dafür ist die Übernahme dieses Satzes in die Lehrbücher verschiedenster Richtung —, so hat es doch seine Schwierigkeit, den jungen Schüler von der Richtigkeit dieser Behauptung zu überzeugen. Der Anfänger in der Theorie hält sich eben an das, was vor Augen ist, und ist nicht ohne weiteres geneigt, die neue Auslegung des dominierenden Quartsext-Akkordes der ersten Stufe als verkappter Dominante willig hinzunehmen. Die Erklärungen der mir zur Hand stehenden

Lehrbücher sind nun leider nicht so überzeugender Natur, daß man einen Anfänger in der Theorie sofort für die neue Auffassung gewinnen könnte. Einen schlagenden Beweis dürfte man aber als Lehrer zur Hand haben, wenn man die Kadenz S D T im Wandel der Zeiten an lebendigen Beispielen vorführt, an denen heute kein Mangel mehr ist. Ich darf wohl annehmen, daß jeder seiner Aufgabe vollbewußte Lehrer seinen Notenbestand nicht nur bis zu dem leuchtenden Dreigestirn am Wiener Musikhimmel, Haydn, Mozart und Beethoven, vollständig beisammen hat, sondern außer Bach, Händel, Domenico Scarlatti noch einige Kostproben von Samuel Scheidt, Joh. Hermann Schein, Froberger, Farina, Fasch und anderen älteren Meistern besitzt.

Dann ist es aber ein leichtes, dem Schüler aus der Literatur nachzuweisen, daß im 15. und 16. Jahrhundert der „dominierende Quartext-Akkord“ eigentlich gar nicht vorkommt, dagegen die Dominant ein der Hauptkadenz S D T mit zwei Harmonietönen, und zwar mit der Prim und Quint vertreten ist und an Stelle der Terz der Quartenvorhalt auftritt. In den Werken aus jener Epoche kommt die Kadenz in dieser Gestalt so oft vor, daß sie für jene Zeit direkt typisch genannt werden muß. So bringt z. B. Heinrich Isaak (ca. 1440—1514) — siehe Hugo Riemanns „Musikgeschichte in Beispielen“, Verlag: Seemann — in seiner „Sinfonia La Morra“ in 48 Takten siebenmal die Dominantharmonie in der Kadenz mit dem Quartenvorhalt ( $D \frac{1}{2} \bar{5}$ ) und nicht ein einziges Mal den Akkord  $D \frac{1}{2}$  (den Quartext-Akkord nach der alten Auffassung). Heinrich Fink schreibt in seinem 1536 gedruckten vierstimmigen deutschen Liede „Auf gut Glück wag' ich's dahin“ in 20 Takten fünfmal  $D \frac{1}{2} \bar{5}$  und Ludwig Senfl (1492 bis 1555) wendet den Akkord in der gezeigten Form in seinem Liede „Es jagt ein Jäger geschwinde dort oben vor dem Holz“ in 44 Takten sechsmal an. In keinem der drei Werke ist der Doppelvorhalt der Quarte und Sexte zu finden. Bei J. J. Froberger (1600—1667), einem der größten Klaviermeister vor Seb. Bach, taucht er nur sehr vereinzelt auf. Auch bei seinem Zeitgenossen Joh. Hermann Schein, einem Vorgänger Bachs an der Thomas-Schule, tritt der bewußte Akkord in den mir vorliegenden Werken, die Hugo Riemann in „Reigen und Tänze aus Kaiser Matthias' Zeit“ bei Kistner hat erscheinen lassen, nur in der schon erwähnten Gestalt auf.

In den Werken Händels und Bachs hat dagegen der doppelte Vorhalt bereits ein Heimatrecht gefunden. Seit dieser Zeit hat er sich behauptet und zeigt seinen Charakterkopf so häufig, daß für den älteren Bruder nur selten Raum übrigbleibt. Man kann wohl sagen, daß er mit seinem kernigen, kraftvollen Wesen einen starken volkstümlichen Zug hat, der ihm überall Tor und Tür öffnete.

Seit Chopin, dem genialen Neutöner auf harmonischem Gebiete, findet

man öfter auch Dominante mit Prim und Terz und dem Sextenvorhalt, ein Akkord, der einen aparteren, vornehmeren Charakter hat. Man denke sich in seinem Scherzo op. 31 im A-dur Satze in der Schlußkadenz die Quarte „a“ statt der Terz „gis“ (in der rechten Hand), und man wird erstaunt sein, welche Wirkung die  $D \frac{7}{4}$  auf unser Ohr ausübt. Im c-moll Prélude op. 28 No. 20 erscheint die Kadenz T S D T in den beiden ersten Takten mit  $D \frac{7}{4}$  gleich zweimal und verleiht dem Prélude dadurch einen eigenartigen Reiz. Auch Max Reger erzielt mit dem Akkorde am Schlusse des Themas in der e-moll Sonatine op. 89 und im Andante der zweiten Sonatine einen schönen Effekt. Genau genommen ist der Dominant-Akkord mit Sextenvorhalt doch schon ziemlich alt. Joh. Seb. Bach, der alle harmonischen Möglichkeiten eigentlich schon erschöpft hat, verwendet ihn bereits in seinem Choralbuch (Breitkopf & Härtel) in No. 3 „Ach Gott vom Himmel sieh darein“ im vierten Takte, nur daß hier die Terz erst noch einmal zur Quarte geht und dann zurückkehrt. Dasselbe ist im 110. Chorale der Fall. Trotzdem kann aber der Akkord  $D \frac{7}{4}$  in der Kadenz doch als eine neuzeitliche harmonische Errungenschaft oder Erfindung bezeichnet werden, auch wenn ihn Beethoven in der A-dur Bagatelle op. 119 im zweiten Takte gelegentlich einmal verwendet. Er hat entschieden im 19. und 20. Jahrhundert an Selbstbewußtsein im Auftreten gewonnen und seine Daseinsberechtigung erwiesen, während sein früheres Erscheinen vielleicht mehr der Zufall in der Stimmführung bewirkte.

Durch ähnliche Beispiele wird es dem Lehrer ein leichtes sein, dem Schüler die Gewißheit zu geben, daß die scheinbare Umkehrung der Tonika in der Schlußkadenz in Wirklichkeit die Dominantharmonie mit zwei Vorhalten ist und sie darum auch als solche bezeichnet werden muß.

Quod erat demonstrandum!

---

## „BORIS GODUNOW“

MUSIKALISCHES VOLKSDRAMA IN VIER AUZFÜGEN  
VON MODEST PETROWITSCH MUSSORGSKY

DEUTSCHE URAUFFÜHRUNG AM 29. OKTOBER  
IM STADTTHEATER IN Breslau

BESPROCHEN VON DR. ERICH FREUND IN Breslau

---

**E**in seltsamer, ein echt russischer Lebenslauf, der des Modest Petrowitsch Mussorgsky, der jetzt erst, 30 Jahre nach seinem Tode, die Heimat verläßt und den Westen erobert. 1839 geboren, zuerst Gardeoffizier, legt er im Mannesalter den Degen hin und greift zur Leier. Er gerät in den Kreis der Cui, Dargomyski und Rimsky-Korssakow und schreibt als Autodidakt drei Opern, von denen nur eine (eben unser „Boris“) bei seinen Lebzeiten aufgeführt wird. 1881 stirbt er an den Folgen alkoholischer Unmäßigkeit. „Boris Godunow“ betritt 1874 in Petersburg die Bühne. Seine eigenwillig genialische, technisch ungeschliffene Art reizt zu heftigen Kämpfen und erschwert ihm das Dasein, bis Rimsky-Korssakow, der Allerweltsbearbeiter, das beste Stück aus der Verlassenschaft des seit 15 Jahren verstorbenen Freundes vornimmt und ihm ein neues orchestrales Prunkkleid anmißt. Nun jubeln die Russen und nach weiteren 17 Jahren auch die Franzosen, als sie im Frühjahr 1913 den „Boris Godunow“ mit Schaljapin in der Titelrolle im Theater der Elysäischen Felder kennen lernen. Jetzt also ist Deutschland an der Reihe, um zu dieser merkwürdigen künstlerischen Erscheinung Stellung zu nehmen. Hoffentlich wird sie bei aller Herzlichkeit besonnener sein als die einiger deutscher Kritiker, die sich alsbald nach der Pariser Auferstehung des „Boris Godunow“ seinen Komponisten erkoren, um mit ihm — Richard Wagner totzuschlagen. Für diese Leute gibt es keinen richtigen „neuen Mann“, der nicht berufen wäre, einen von den „Großen“ zu entthronen. Die Binsenwahrheit, daß die Bühne — zumal die deutsche — Raum für alle bietet, die etwas zu sagen haben, gilt ihnen nichts.

Die unfreiwillige Komik der Proklamation, daß Mussorgsky der von diesen ungeduldigen Umwertern künstlerischer Werte so heiß ersehnte Wagner-Überwinder sei, enthüllt sich auf der Stelle, sobald man das Libretto des „Boris Godunow“ betrachtet. Es ist wirklich ein Libretto, sogar eines von der Art, wie sie Scribe, nur mit größerer Routine gewaffnet, als Mussorgsky, seinem Freunde Meyerbeer darbot. Wer nicht die Geschichte des gierigen Tartaren Boris Godunow ohnehin kennt, der durch die Ermordung des Zarewitsch Demetrius die Krone Iwans des Grausamen an sich riß, wird den 9 Bildern, in die das von Mussorgsky nach Puschkin's Demetrius-Drama und Karamsin's Historie zurechtgemachte Buch zerfällt (wirklich zerfällt), verständnislos gegenüberstehen. Drei dieser Bilder zeigen Situationen aus dem von der Reue zerrütteten Zarendasein des Godunow, drei andere ebenso viele Etappen aus dem Aufstieg des falschen Demetrius, der aber plötzlich spurlos entschwindet, nachdem er hoch zu Rosse eine Schar aufrührerischer Bauern zu „Kampf und Sieg“ begeistert hat. Der Rest ist langweilige Staatsaktion, derber Trinkerspaß und niedliches Kinderspiel. Eine innere Verknüpfung oder äußerliche Erklärung der bunten Geschehnisse wird nicht einmal versucht. Szene um Szene steht einsam für sich da. Wer den verbindenden Faden sucht, mag ihn sich bei Puschkin oder bei Karamsin holen. So sieht der Mann als Dramatiker aus, der uns den Schöpfer des „Tristan“ und der „Meistersinger“ vergessen machen soll.

Die musikalische Physiognomie Mussorgsky's zeigt allerdings die Züge eines Fürsten aus Genieland. Nur freilich bleibt für uns, die wir den originalen „Boris



Godunow“ von 1874 nicht kennen, die Frage offen: Welchen Anteil hat Mussorgsky an der glanzvollen, an originellen Einfällen überreichen Orchestrierung der Partitur und welchen Rimsky-Korssakow? Höchstwahrscheinlich ist dieser der eigentliche Schöpfer des instrumentalen Teils, denn erst durch Rimsky-Korssakow's helfenden Eingriff ward „Boris Godunow“ lebenskräftig und siegreich.

Für Mussorgsky bleibt immer noch Ruhmes genug übrig. Denn er ist zweifellos ein musikalischer Charakteristiker allerersten Ranges. Er malt die dumpf-fromme Seele des russischen Volkes in starren, hieratischen, förmlich nach Weihrauch duftenden Chören; er findet zarte, schwebende Mädchengesänge und rhythmisch bizarre, zappelige Kinderliedchen; er läßt den Fuseldusel trunkener Bettelmönche sich in kriegerischen Balladen von tartarischer Wildheit austoben. Dann wieder zeichnet er, der bei der dramatischen Gestaltung des Titelhelden völlig versagte, den vom Verfolgungswahn geschüttelten Usurpator mit einer furchtbaren musikalischen Kraft, die zu erschütternden seelischen Offenbarungen hinaufführt. In allen diesen Wendungen seines reichen, schöpferischen Geistes bleibt Mussorgsky Russe. Als Sänger der Liebe aber wird er international. Ihr gehört der dritte Akt (er allein), und in dem schwärmerischen Duo zwischen Demetrius und der schönen Polin seiner Wahl (eine nicht sehr vergnügliche Mazurka hatte man der Dame hier gestrichen) schlägt Mussorgsky eine breite Brücke zur Oper des Abendlandes. Aber auch hier ist er Pfadfinder, nicht Nachahmer. Denn er hat diese schmeichlerischen, süßen, zärtlich sich verschlingenden Melodien 40 Jahre vor der Blüte — Puccini's geformt.

Die stilgerechte Wiedergabe dieses Opernwerkes ist wahrlich keine Alltagsangelegenheit. Schon die gewaltige Aufgabe, die dem Chore zufällt, weist nach dem engen Kreise der großen Opernhäuser. Und anderthalb Dutzend Solisten mit schönen Stimmen und untadeliger Treffsicherheit für verzwickte Intervalle hat auch nicht jede Bühne in Bereitschaft. Um so schwerer wiegt die restlose musikalische Vollkommenheit, in der das Breslauer Stadttheater Mussorgsky's Schöpfung darbot. Julius Prüwer, dessen Kraft sich die Stadt jüngst erst auf zehn Jahre gesichert hat, ist ein Künstler, der niemals halbe Arbeit leistet. Unter seiner Führung gibt es kein Schwanken. Chöre und Einzelsänger beugen sich seiner äußerlich ruhigen, innerlich von schönem Temperamente bewegten Meisterschaft. Ihm ebenbürtig zeigte sich der Intendant Woldemar Runge als Beherrscher der Szene. Ein wundervoller Rahmen, der Herrlichkeit des Kremls zu Moskau getreulich nachgebildet, umspannte die Vorgänge, und die Gewänder der Bojaren strotzten von schwerer Kostbarkeit. Gruder-Guntram, der Boris, ist an Gestalt und Stimme kein Riese, wie Schaljapin, aber ein kluger Darsteller und ein vornehmer Sänger, der den naturalistischen Deklamationsstil Mussorgsky's ausdrucksvoll belebt. Der junge, blühende Tenor Glaesers erhob den falschen Demetrius zum echten Liebeshelden. Unter den zahlreichen Episodisten hatte Wilhelmi als Bettelmönch Warlaam die schwerste, aber auch dankbarste Position. Er schuf, grotesk singend und tanzend, ein Meisterstück drastisch-volkstümlicher Buffokunst.

Die Hörer gaben sich der herben Eigenart des Mussorgsky'schen Werkes<sup>1)</sup> nicht ohne weiteres gefangen. Die ersten drei Bilder gingen nahezu eindruckslos vorüber. Aber die Humore der Schenkenszene brachen das Eis, und nun steigerte sich der Erfolg bis zu stürmischen Schlußovationen für die Leiter und Ausführenden des denkwürdigen Abends.

<sup>1)</sup> Näheres über Mussorgsky und die neurussische Schule findet der Leser in der ausführlichen Studie von Oskar Riesemann „Die Oper in Rußland“ („Die Musik“, VI. 13 [Rußland-Heft], 14 und 15). Red.

---

# AUFRUF ZUR GRÜNDUNG EINER ORGANISATION VON KOMPONISTEN ERNSTER DRAMATISCHER WERKE

VON DR. ROBERT KONTA IN WIEN

---

**D**as Elend vermögensloser Komponisten ernster dramatischer Werke ist seit jeher groß und wer da meint, daß in den letzten Jahren ein Wandel zum Besseren stattgefunden hat, der gibt sich einer argen Täuschung hin. Allerdings erscheinen nicht selten die Namen neuer Komponisten in den Spielplänen der Opernbühnen und das erweckt den Anschein, als ob die berufenen Faktoren ihr Augenmerk auf die Schaffenskraft Unbekannter richten würden. Aber der Schluß daraus, daß es sich tatsächlich so verhält, ist ein Trugschluß: die Namen der wenigen Neuen erzählen nichts von der erschreckend großen Zahl der Verschwiegenen, von denen, die sich jahrelang vergeblich darum bemühen, bei irgendeiner Opernbühne ihre Arbeit unterzubringen, die unerhörte Leiden und Erniedrigungen mitmachen, um endlich erschöpft im Kampfe um das Recht, vor der Öffentlichkeit gehört zu werden, zu unterliegen. Das ist mit eine von den beschämenden und niederschmetternden Wahrheiten, die jeder kennt und mit einem Achselzucken abtun zu dürfen glaubt, da es nach und nach beinahe so aussieht, als ob hier jede Hilfe vergeblich sein müßte. Und das in aller Mund so beliebte „was Echtes ist, muß sich durchringen“ ist ein Märchen und nicht einmal ein schönes, nein ein häßliches, ein Märchen, dessen Grundgedanken Gemeinplätze und falsch gedeutete Biographien sind. Gemeinplätze — weil das sogenannte „Sich-durchringen-Müssen“ von der Menge als ein Durchringen durch äußere Widerwärtigkeiten gedeutet wird, anstatt zu überlegen, daß das Durchringen dem Kampfe mit sich selbst und dem Erobern hoher Ideale gleicht; falsche Ausdeutung populärer Biographien — weil beinahe alle bekannten Komponisten sich erbärmlich abquälen mußten, bevor sie etwas erreichten, und weil sie es ja doch erreichten. Fehlt nur, daß „Komponist ernster dramatischer Werke“ und „wirtschaftliches Elend“ noch sprichwörtlich miteinander verbunden werde. So ein Sprichwort könnte dann von Vater auf Kinder und Kindeskinde vererbt werden und damit würde schon im Volke die Tradition fest wurzeln, daß Komponist und Elend von einander untrennbare Begriffe sind.

So drängt sich denn von selbst die Frage auf, ob dieses wirtschaftliche Elend eine unbedingte Notwendigkeit ist und ob es gar keine Mittel gibt, diesen Feind aller ernsten Arbeit zu bekämpfen und ihn unschädlich zu machen?

Das Elend des Komponisten ernster dramatischer Werke beginnt in dem Augenblick, in dem er mit seiner künstlerischen Schöpfung zu Ende ist. Da tritt eine merkwürdige Metamorphose ein: der Künstler — ich spreche von Komponisten, denen noch kein Theater-Kassenerfolg beschieden war — verwandelt sich in einen Reisenden, der seine Ware von Haus zu Haus (Theater und Verleger) trägt, der glücklich sein muß, wenn er seine Ware überhaupt vor prüfenden Augen ausbreiten darf und der wohl mit Rücksicht darauf, daß der Kaufherr es sich doch immerhin vor Augen hält, daß er es mit einer qualifizierten Ware zu tun hat, unter allerlei artigen Höflichkeitsbezeugungen und Vertröstungen auf bessere Zeiten abgewiesen wird. Da setzt das Elend ein. Denn das Reisen von Stadt zu Stadt kostet Geld. Und dieses Geld muß beschafft werden, da noch nie ein Theaterdirektor oder ein Verleger einen Komponisten, der noch keinen Kassenerfolg hatte, aufsuchten, vielmehr der Komponist den Direktor oder den Verleger besuchen muß. Sagt aber ein Direktor zu, dann nimmt das wirt-

schaftliche Elend erst recht seine Fortsetzung. Der Theaterdirektor verlangt meist das gesamte Material (Partitur, Klavierauszüge, Chor- und Orchesterstimmen) vertragsmäßig unentgeltlich zugestellt; er rechnet sich die bloße Annahme einer Oper so hoch an, daß er nicht auch noch die Herstellung des Materials bezahlen kann. Will demnach der glückliche Komponist — und die Annahme einer Oper bedeutet einen Glücksfall — sein Werk auch wirklich hören, dann muß er vor allem anderen an die 1500 Mk. beschaffen; denn soviel macht die Rechnung des Kopisten aus, der, selbst ein armer Mann, ja mit vollem Recht nur gegen Barzahlung seine Schreibearbeit liefert. Diese Summe läßt sich dann wesentlich verringern, wenn der Komponist eine so leserliche Originalpartitur schreibt, daß der verantwortliche Dirigent danach studieren und dirigieren kann. Dann wandert aber dieses einzige Exemplar aus dem Hause des Komponisten fort und ist — da mögen die Empfänger die gewissenhaftesten Beschützer der Partitur sein — erbarmungslos den Gefahren der Vernichtung, sei es durch Brand oder sonst eine force majeure, preisgegeben. Der Einwand, der Komponist könnte sich selbst eine Abschrift der Originalpartitur besorgen, wird mit der Erwägung hinfällig, daß die Arbeit des Abschreibens — an sich eine mechanische Folterarbeit — dem Künstler eine Unmenge Zeit sowohl zum Verdienen wie zum Schaffen neuer Werke entzieht. Und nur der, der selbst einen Wert geschaffen hat, kann es ermessen, welche Angst und Sorge den überkommen, der sein geistiges Eigentum, das (im Falle des Komponisten eine Niederschrift) nur als ein „Einziges“ vorhanden ist, fortgeben muß.

Hat aber einer das Glück, daß gar zwei Theater die Oper annehmen — etwa zur deutschen und österreichischen Uraufführung —, dann verdoppelt sich das wirtschaftliche Elend: der Tonsetzer muß das ganze Material zweimal auf eigene Kosten herstellen lassen, d. h. er muß für 3000 Mk. aufkommen. Er wird sich wohl bemühen, daß das eine Theater die Uraufführung an den Anfang, das andere Theater in die Mitte der Saison verlegt, um mit einem Orchestermaterial auszukommen, aber ein Theaterbetrieb ist allerlei unvorhergesehenen Zwischenfällen unterworfen und die Verschiebung eines festgelegten Termines fällt durchaus in den Rahmen des Möglichen. Verschiebt aber das erste Theater den Termin der Aufführung auch nur um eine Woche, dann wird das andere Theater die Zeit zum Studieren zu knapp finden, es verlangt das Material, und der verzweifelte Komponist, der um alles in der Welt nicht um das Glück der Aufführung kommen will, muß in aller Hast das Material beschaffen, wofür er mit Rücksicht auf die „dringende Arbeit“ womöglich das Doppelte bezahlen muß. Kann er das Geld nicht beschaffen und muß er das Theater um eine Verschiebung des Aufführungstermines bitten, dann wird er die Erfahrung machen müssen, daß das Theater, an das seine Bitte gerichtet war, für ihn verloren geht. Nicht aus böser Absicht des Direktors. Wer jemals Einblick in einen Theaterbetrieb gewonnen hat, der weiß, daß jede Stunde mit Arbeit ausgefüllt wird und daß sich da die Begriffe „verschieben“ und „aufheben“ decken.

Diesen krassen Übelständen muß begegnet werden. Der Weg, der zu einem glücklichen Ende führen kann, wird auch hier auf dem Gebiete der Organisation zu suchen sein. Ich will mit diesem Artikel nicht mehr und nicht weniger erreichen, als daß sich die Komponisten ernster dramatischer Werke organisieren. Nicht etwa, um billigere Wohnungen oder Lebensmittel beziehen zu können, sondern um die wirtschaftliche Not, die nach Beendigung eines Bühnenwerkes eintreten muß, zu beheben. Freilich, zweierlei ist dazu erforderlich: die erfolgreichen Komponisten, d. h. die Komponisten, welche mit ihren Opern Geld verdienen, und die materiell gut situierten Komponisten ernster dramatischer Werke müßten sich der Organisation anschließen. Den erst Genannten wird der Entschluß dazu nicht schwer fallen, wenn

sie imstande sind, auf all das Elend zurückzublicken, das sie bis zu ihrem ersten Erfolge mitmachen mußten, und wenn sie überhaupt gewillt sind, ihren Kameraden mit einem Male zu helfen, die jetzt die gleichen Qualen erleiden müssen. Den anderen — es sind ihrer nicht viele — mögen diese Zeilen die Augen öffnen und mögen sie zum Eintritte in die Organisation veranlassen.

Die Organisation soll vor allem andern eins erreichen: alle Komponisten ernster dramatischer Werke mögen ihre noch nicht angenommenen Werke (weder von einem Theater noch von einem Verleger) einige Wochen lang nirgendwo anbieten; so lange Zeit, bis die Organisation lebt und lebensfähig ist. Mit diesem Erfolge ist schon sehr viel erreicht. Und noch einmal: Es handelt sich hier nicht um die Aufbesserung der wirtschaftlichen Lage der Komponisten ernster dramatischer Werke überhaupt — denn wir alle wissen, daß man vom Komponieren ernster Opern fürs erste nicht leben kann, daß daher jeder Komponist selbst dafür sorgen muß, wie er seinen Lebensunterhalt finden kann. Nein! Die zu gründende Organisation der Komponisten ernster dramatischer Werke soll das wirtschaftliche Elend, das nach Beendigung eines Bühnenwerkes den Schaffenden niederdrückt, aus der Welt schaffen. Das Hausieren mit der neuen Arbeit soll vermieden werden und der Zwang zur Verschuldung durch die auf Kosten des Künstlers geforderte Herstellung des Materials soll aufhören.

Ich hätte eine Reihe von Vorschlägen zu machen, wie diesen beiden Hauptübeln abgeholfen werden könnte, ich könnte auch noch weitere Aufgaben der Organisation anführen, deren Lösungen in etwas fernerer Zukunft zu suchen wären — aber ich will vorläufig nur den Anstoß zur Gründung der Organisation von Komponisten ernster dramatischer Werke gegeben haben und erwarte nun die Vorschläge und den Rat meiner Leidensgenossen. Zuschriften sind an meine Adresse: Wien, IV/1, Mühlgasse 5, erbeten.

---

## REVUE DER REVUEEN

---

### Aus deutschen Musikzeitschriften

**NEUE MUSIK-ZEITUNG** (Stuttgart), 34. Jahrgang, Heft 11 und 12 (6. März und 20. März 1913). — Heft 11. „Ein Gang zu den Quellen der Sprache.“ Von M. Koch. — „Über metrische Interpretationskunst.“ Auch eine musikalische Zeit- und Streitfrage. Von Martin Frey. Verfasser erläutert am Beispiel von Beethovens Phantasie op. 77 die Wichtigkeit der richtigen Stellung des Taktstrichs. — Heft 12. „Die Psychologie der musikalischen Übung.“ Von Semi Meyer. XIII: „Übung und Gewöhnung.“ „... In allen Verzweigungen des Geisteslebens hat die Gewohnheit eine gewaltige Macht über die Menschheit. Auch in einer Zeit, die den Gedanken des Fortschritts zu ihrem Leitstern gemacht hat, den frühere Zeiten gar nicht gekannt haben, hat alles Neue den unvermeidlichen Kampf mit der Gewohnheit zu bestehen. Unterstützt wird die zurückhaltende Kraft durch unsere Erziehung, die alles Gewesene unbedingt dem Lebenden vorzieht. Auf der Schule haben wir's nicht anders gelernt, als daß nur tote Menschen oder gar tote Völker einer Anerkennung wert sind. Die Übung, die uns ins Land der Kunst so langsam einführt, muß jeden minder beweglichen Geist in die Fesseln der Tradition nur noch fester einschließen...“ — „Publikum, werde hart!“ „Entdeckungen und Erfindungen“ im Geigenbau und in der Presse. Ein Mahnwort von Eugen Honold. Wendet sich gegen die marktschreierisch ausposaunten Entdeckungen des „italienischen Geheimnisses“, bei denen es heiße: „Viel Geschrei und wenig Wolle. All die Aufbauschungen und Sensationen sinken rasch genug in ihr eigenes Nichts zusammen. Aber sie richten in der verhältnismäßig kurzen Maienblüte ihres sündigen Daseins doch Schaden genug an, und das Publikum ist der leidtragende Teil. Deshalb kann man nur immer wieder aufs neue predigen: Fallt nicht auf sogenannte epochemachende Erfindungen usw. herein! Prüfet alles und das Beste behaltet! sagt die Bibel. Und ich möchte dazusetzen: Kauft beim reellen Geigenmacher, beim gelernten Fachmann! Bei dem werdet ihr auch nie eine Annonce finden wie die: ‚Jede Geige ein Meisterwerk‘ (bei 150 Mk. Maximalpreis!)...“ — „Hebbels Verhältnis zur Musik und zu Musikern.“ Von Walther Bloch-Wunschmann. — „Alexander S. Dargomysky.“ Von Marie Beßmertny. „... Es herrscht jetzt kaum noch ein Zweifel, daß er mit seiner ‚Russalka‘ die erste dramatische Oper im eigenen Stile geschaffen hat. Er wollte auf diesem Wege selbständiger und inhaltsreicher Operndichtung noch einer weiteren Vervollkommenung zustreben, wie die Partitur des ‚Steinernen Gastes‘ erkennen läßt. Er wird daher mit Wagner verglichen, hinsichtlich seines bahnbrechenden Einflusses auf die russische Oper, die er der falschen Sentimentalität entkleiden und zu einem gehaltvollen dramatisch-musikalischen Werke ausgestalten wollte...“ — „Alte italienische Sinnbilder der Musik.“ Von Paul Riesenfeld. Über Darstellungen in der italienischen Malerei der Renaissance, die stofflich zur Musik in naher Beziehung stehen oder musikalische Ausdrucksmittel reich verwenden.

**NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK** (Leipzig), 80. Jahrgang, No. 5—19 (30. Januar bis 8. Mai 1913). — No. 5. „Die dekorativen und maschinellen Erfordernisse der Nibelheimszene.“ Eine Jubiläumsgabe von Moritz Wirth. (Schluß in No. 6.) — No. 7. „Liszt als Orgelkomponist.“ Von Theodor Bolte. „Für die Entwicklung der Orgelkunst sind Liszts einschlägige Werke hochbedeutend und sollten zum eisernen Bestand aller konzertierenden Organisten gehören. Bachs polyphone Stimmführung erweiterte Liszt in seiner homophonen Harmonie und Akkord-  
XIII. 4.

figuration, z. B. in der BACH-Fuge. Liszts Originalkompositionen für die Orgel sind nicht „äußerlicher Natur“, wie ein Orgelmeister behauptet, und können es vermöge ihres strengen und figurierten Satzes mit Mendelssohn und Rheinberger ganz gut aufnehmen. Sie stehen auch an Tiefgang Bach nicht nach, ohne dessen technische Schwierigkeiten zu teilen . . .“ — No. 8. „Die ersten Jugendwerke Liszts.“ Eine Studie von August Stradal. „... Obgleich Liszt schon 26 Jahre tot ist, sind wir über gewisse Jugendwerke des Meisters vollständig im unklaren, wobei ich die schwere Befürchtung aussprechen muß, daß vielleicht überhaupt keine vollständige Klärung in dieser Angelegenheit eintreten wird. Meines Wissens sind die Jugendarbeiten Liszts nur in der großen Liszt-Biographie Lina Ramanns eingehend besprochen worden, während alle ihr nachfolgenden Liszt-Biographien diese Jugendkompositionen gar nicht berühren oder doch nur streifend erwähnen . . .“ Verfasser berichtet über die verlorenen, bzw. verloren geglaubten Lisztschen Jugendarbeiten, Erstausgaben usw. — No. 10. „Felix Draeseke †.“ Von Friedrich Brandes. „... Draesekes geistige Physiognomie erinnert wie kaum noch die eines anderen Musikers an Beethoven, mit dem er auch äußerlich das traurigste Schicksal des Musikers hat teilen müssen: daß er seit langen Jahren schwerhörig war, mag viele Eigenheiten seiner Musik mit erklären, besonders ihre reine Geistigkeit und ihren Verzicht auf sinnliche Wirkungen, sicherlich auch ihre tiefe Innerlichkeit, ihre Abgewandtheit vom Effekt und von der Mode des Tages.“ — „Lieder und Balladen aus Island.“ Von Fritz Erckmann. „... Der Isländer besitzt Gemüt und dichterische Veranlagung, was der Reisende nur selten beobachten kann. Wer ahnt, daß jener wild aussehende Bauernbursche, dessen struppig über die Stirne fallendes Haar noch nie von einer gütigen Fee mit goldenem Kamme gekämmt wurde, sich seine eigenen Verse macht, in denen er sein Liebchen oder in Ermangelung eines solchen sein Pferd besingt! Nicht genug damit. Der Isländer ist auch musikalisch. In vielen Bauernhäusern befindet sich jetzt ein Harmonium, sehr häufig eine Ziehharmonika und manchmal eine Gitarre. Wenn auch die meisten Lieder, die man hört, dänischen, schwedischen und deutschen Ursprungs sind, so besitzt der Isländer auch einheimische Weisen. Zu den alten Rimmur macht jeder seine Melodie für neue sich wiederholende Strophen von drei bis vier Zeilen . . .“ — No. 14. „Adolf Hagen.“ Zu seinem Abschied als Königlich Sächsischer Hofkapellmeister. Von Georg Kaiser. „... Daß ihm in der stattlichen Reihe von 30 Dienstjahren mancherlei Enttäuschungen nicht gespart wurden, lag sowohl an den besonderen Verhältnissen, unter denen er zu wirken hatte, wie vielleicht auch ein wenig an seiner eigenen Persönlichkeit, deren hervortretende Züge Aufrichtigkeit und eine fast zu große Bescheidenheit sind . . .“ — „Hans Richter.“ Zu seinem 70. Geburtstag. Von -n- — No. 15. „Isadora Duncan und ihre Schule.“ Von Sch. „... Als Isadora Duncan zuerst auftrat, glaubte man vielfach an den Beginn einer neuen Kunst, mindestens einer neuen Tanzkunst. Daß es damit nicht allzuviel auf sich hatte, das schien denen wohl schon damals gewiß, für welche Kunst ein tieferes persönliches Erlebnis ist, als sich körperlich je vermitteln läßt . . . Dafür aber hat sie uns mit einem verheißungsvollen Anfang bekannt gemacht, wo sich (vorab wohl durch die Energie ihrer Schwester Elizabeth) aus ihrem Wollen hervorgegangene Gedanken allmählich organisch mit den sozial und kulturell erwünschten neuen Formen der Pädagogik verbinden; und dieser Gewinn ist, wie ihn die Duncan-Schule anstrebt, heute schon beträchtlicher als einer, der je auf künstlerischem Gebiet zu erzielen gewesen wäre.“ — No. 16. „Das Volk im Drama.“ Eine Anregung. Von Alfred Heuß. „... Wenn man sieht, in welcher mannigfachen Weise Wagner das Volk in seinen Werken verwendet, ist man sehr verwundert,

daß er gerade hierin so wenig Nachfolge gefunden hat. Man wüßte nicht viele neuere Opern zu nennen, in denen eine bedeutende Volksdramatik getrieben und die Chordramatik weiter ausgebildet worden wäre. Noch am ehesten ist dies wohl bei M. Schillings' 'Moloch' der Fall, der gerade in seinen Chören am bedeutendsten ist. Das läßt denn auch die Behauptung aufstellen, daß der dramatische Chor in musikdramatischen Werken überhaupt noch lange nicht wirklich ausgenützt worden ist, und daß die Zukunft hier noch sehr viele Wege offen läßt...“ — No. 18. „Goethe und J. F. Reichardt.“ Von Edgar Istel. „... Reichardt, dessen einst gefeierter Name heute stark verblaßt ist, war (vielleicht Ph. Chr. Kayser ausgenommen) der erste Musiker von Bedeutung, der zu Goethe in ein näheres Verhältnis trat. Seit der im Jahre 1774 erfolgten Bekanntschaft mit Goetheschen Werken fand er nach seinen eigenen Worten ‚des Genusses kein Ende mehr‘, und Zeit seines Lebens sind Goethe-Dichtungen seine Lieblingslektüre geblieben. Immer wieder kehrte er zu ihnen zurück, ihnen vorzüglich wandte er sich als Komponist zu, und in seinen Goethe-Liedern, die er zuletzt gesammelt erscheinen ließ, und die mehr als ein Zehntel seines etwa 1000 Lieder umfassenden fruchtbaren lyrischen Schaffens ausmachen, hat er sein Bestes gegeben...“ — No. 19. „Zu Giovanni Sgambati's 70. Geburtstag.“ Von Max Unger. „... Sgambati's musikalische Wesensart ist eine Art italienischer musikalischer Romantik, der Tondichter also ein sonniger, moderner, italienischer Schumann zu nennen. Das Allerpersönlichste läßt sich ja schon schwer bei den schaffenden Künstlern anderer Gebiete erklären, bei den Musikern aber erst recht wegen der Gegenstandslosigkeit ihrer Kunst niemals unbedingt restlos. Aber die hauptsächlichsten Punkte, wonach Sgambati zu beurteilen ist, können vielleicht ausfindig gemacht werden: Ich möchte sie sehen in der Lebens- und Farbenfreudigkeit, die seine Schöpfungen vom großen Orchester- bis zum kleinsten Klavierstück haben, ferner in der eigenen, vornehmen Melodienbildung und Harmonik (man kommt eben schwer um Beiwörter wie ‚eigen‘ und ‚persönlich‘ herum), in der Klarheit der Form, in den stets sicher getroffenen Stimmungen und endlich in der seine meisten Werke überströmenden Würde, seiner Grandezza des Römers...“

**SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT** (Berlin), 71. Jahrgang, No. 30 bis 39 (23. Juli bis 24. September 1913). — No. 30. „Über den Fingersatz auf der Violine.“ Von Josef Bloch. (Schluß in No. 31.) „... Es ist nicht der Zweck dieser Zeilen, eine Abhandlung über den Fingersatz zu bringen, mehr oder weniger bekannte Regeln zu wiederholen oder auch neue aufzustellen. Es sollen bloß, um einen Begriff von dem Anfang der Materie zu geben, alle Fingersatz-Möglichkeiten einer einfachen Tonleiter in mathematische Beleuchtung gerückt werden. Vielleicht läßt sich daraus ein praktischer Nutzen für die Fingersatzlehre gewinnen.“ — No. 31. „Kurkapellen.“ Von Moritz Scheyer. „... Die Popularisierung schwieriger Werke mit ungenügenden Mitteln und am unrechten Orte ist nicht nur eine gewagte Sache, sondern auch eine Irreführung und schwere Schädigung des Geschmacks und des Gehörs, und eines jener berüchtigten Potpourris usw. ist in diesem Falle noch angebrachter und entschuldbarer als ein Beethovensches Andante oder ein Mozart-Menuett im Freien...“ — No. 32. „Musik unter freiem Himmel.“ Von August Spanuth. „... Man mag die Symptome noch so sehr willkommen heißen, die von der Sehnsucht der Kulturmenschheit sprechen, den Weg zur Natur zurückzufinden, man mag sogar darin den Ausdruck dieser Sehnsucht entdecken, daß unsere Ballettmädchen neuerdings die Trikots verschmähen, aber man soll nicht mit der mühselig gepflegten und erworbenen Kunst leichtsinnig experimentieren gehen, man soll der Musik nicht die Resonanz eskamotieren, kurz, man soll einen

Fisch nicht aufs trockene Land setzen. Finden unsere Sänger nicht etwa schon mehr als genug Anreizung zum Schreien in den Widerständen, die das moderne Riesenorchester ihrer Stimme entgegensetzt? Die ‚Oper im Freien‘ bedeutet eine Aussetzung der Kunst in der Wüste.“ — No. 33. „Ein Notschrei zur Versicherungspflicht der Musiklehrer.“ Von X. „... Das Gesetz, das für alle wirklichen Angestellten eine Wohltat sein mag, wird für alle Privatlehrer ein Schrecken und durch die unvermeidbare alleinige Übernahme der Beiträge geradezu eine Existenzfrage für alle diejenigen, deren Einkommen gerade zum Lebensunterhalt ausreicht. Und das dürfte leider für die große Mehrzahl zutreffen...“ — No. 34. „Der Verein der Unvereinbaren.“ Von August Spanuth. Mit diesem Ausdruck bezeichnet Verfasser den „Verband deutscher Musikkritiker“. „... Je größer und stärker, je einflußreicher der Verband wird, desto unmittelbarer wird für ihn, respektive für seinen Vorstand die Gefahr, die gewonnene Macht zu mißbrauchen; denn es ist eine angemessene Macht. Ebenso wenig wie man ein Examen erfinden kann, durch das jemand seine Befähigung zum Musikkritiker nachzuweisen vermöchte, ebenso wenig läßt sich der ‚standard‘ der Musikkritik durch eine Kontrolle heben, die sich der Staat oder irgendein privater Verband anmaßt. Das Gebet der Griechen zu einem unbekannten Gott mußte unerhört bleiben, und ein Verein der Unvereinbaren wird letzten Endes nicht einen, sondern Zwietracht säen.“ — No. 36. „Moderne Violinpädagogik.“ Von Josef Bloch. Verfasser stellt u. a. die Fragen: Welcher Zusammenhang besteht zwischen Pädagogik und Mathematik? Wozu brauchen wir die Anatomie beim Violinunterricht? „Die Mathematik verhilft uns zur genauen Berechnung der Verhältniszahlen in der Theorie der Intonation. Ferner können wir z. B. alle Fingersatz-Möglichkeiten einer aus 16 Tönen bestehenden auf- und absteigenden F-dur Tonleiter berechnen. Als Resultat erhalten wir: Spielbare Fingersätze auf der E-Saite allein: 768488. Spielbare Fingersätze auf der A-Saite allein: 62170943.“ Die Kenntnis der Anatomie ist „auch deshalb erwünscht, weil dadurch der Unterricht in die richtigen Wege geleitet wird. In Anbetracht dessen, daß wir es mit Zöglingen von verschiedener Körperbeschaffenheit zu tun haben, wird der Unterricht nur dann ersprießlich sein, wenn er sich dem Organismus und der Individualität des Lernenden anpaßt. Daraus folgt, daß man den gewohnten schablonenhaften, immer über einen Leisten geschlagenen Unterricht meiden soll und nach Möglichkeit der Entfaltung der körperlichen und geistigen Individualität mehr Raum geben soll...“ — No. 38. „Neue metrische Auslegung in Beethovens Siebenter.“ Von Alexander Siloti. Verfasser fragt: „Müßte nicht das Scherzo aus Beethovens Siebenter Symphonie im  $\frac{6}{4}$ -Takt statt im  $\frac{3}{4}$ -Takt stehen?“ „... Hat man... das ganze Scherzo im  $\frac{6}{4}$ -Takt durchgespielt, so muß man sich sagen, daß es unbedingt nur im  $\frac{6}{4}$ -Takt möglich ist! Das Scherzo gewinnt durch den  $\frac{6}{4}$ -Takt an Präzision und ‚Leichtigkeit‘, wird mehr scherzoartig als im  $\frac{3}{4}$ -Takt. Ich richte an meine Kollegen daher die große Bitte, sich diese Mühe zu machen und das ganze Scherzo einmal im  $\frac{6}{4}$ -Takt durchzuspielen; dann erst mögen sie mir sagen, ob ich mich irre oder nicht...“ — No. 39. „A. E. M. Grétry.“ Von Walter Petzet. — „Die Konzertierenden und ihre Agenten.“ Von August Spanuth. „... Da... auch der Künstler die Materie nötig hat, sollte er nicht einen Augenblick zögern, Bezahlung für seine Leistungen zu verlangen, und zwar möglichst hohe. Er kann aber nur Geld erwarten, wenn die Verwertung seiner Kunst nach modernen geschäftlichen Grundsätzen betrieben wird... Natürlich kann und muß der Künstler verlangen, daß die geschäftliche Handhabung eine reinliche bleibe, und das wird er am ehesten durchsetzen können, wenn er selbst genau so reinlich verfährt, wie er wünscht, daß der Agent verfare, und sich dabei aller Heuchelei enthält.“

Willy Renz



# BESPRECHUNGEN

## BÜCHER

### 41. Johannes Joachim und Andreas Moser: Briefe von und an Joseph Joachim. Bd. 3. Verlag: Julius Bard, Berlin. (Mk. 10.—)

Auch der dritte, abschließende Band dieses Briefwechsels enthält des Hochinteressanten viel und bringt manches in der Moserschen Biographie Joachims nur kurz Erwähnte zur näheren Kenntnis. Auf rund 520 Seiten erstreckt er sich über 38 Jahre, von der Übersiedelung Joachims nach Berlin (1869) bis zu seinem Tode (1907). Besonders wir erfahren wir über die Begründung der Königlichen Hochschule für Musik in Berlin, insbesondere über die Schwierigkeiten, geeignete Lehrkräfte zu finden. Interessant ist es, daß Joachim ursprünglich (vgl. S. 18) keine Violinspielerinnen aufnehmen wollte, aber falls sich genügend Klavierspielerinnen finden würden, für diese eine besondere Klasse zu organisieren geneigt war. Einige Urteile Joachims über Komponisten seien hier wieder erwähnt. Gelegentlich der Aufführung von Bargiels 13. Psalm schreibt er 1890 (S. 373), daß ihm der erste Chor besonders gut gefallen habe, fügt aber hinzu: „wenn's ja auch leider nie ohne gewisse Starrheiten im Verlauf des Werkes bei ihm abgeht“. Sehr hübsch schreibt er 1887 an Richard Barth über Brahms (S. 305): „Hast Du Dich recht an der Violin-Sonate in A und dem Trio op. 101 erquickt? Ich kenne kein Kammermusikstück aus dem letzten halben Jahrhundert, das mir in gleichem Maße nach jeder Richtung staunenswert erscheint: tiefe organische Mannigfaltigkeit bei aller Gedrängtheit der Form, bei allem Festhalten der prägnanten Stimmung, reizvolle Erfindung, wahrlich ein Meisterwerk bis in die kleinste Faser! Wir dürfen uns glücklich schätzen, daß das zweite Hundert so beginnt.“ Sehr enthusiastisch äußert er sich 1890 über die Rhapsodie für Männerchor und Altstimme (S. 372): „Bin ich einmal über etwas, das Brahms gesagt oder getan hat, bis zur Verstimmung verwundet, so brauche ich nur an das C-dur zu denken, um mir über seinen hohen Wert als Mensch wieder klar zu sein.“ Bereits 1877 stellt er fest (S. 174), daß sich die Brahms'schen Werke in England überraschend schnell verbreiten. Er fügt hinzu: „Mit Schumann ging es weit langsamer voran. Auch das B-dur Quartett, von den Berlinern so schnöde behandelt, schlug ein.“ Ein Jahr später schreibt er an Spitta (S. 196): „Überraschen würde dich die Überhandnahme Brahms'scher Werke, instrumentaler und vokaler, in den englischen Programmen. Kaum Mendelssohn ist so viel gemacht worden, als er in der Mode war. Die Tiefe bei seiner Originalität scheint einen geheimen Zauber auszuüben, auch bei denen, welche sich sonst vor Neuem wehren.“ Sehr geschätzt muß Joachim die Messensätze von Max Bruch haben, da er sich bei Siegfried Ochs 1891 (S. 409) für sein mannhaftes, schönes Eintreten für dieses Werk bedankt. Während er von Dvořák's Serenade für Blasinstrumente sowie Violoncell und Kontrabaß 1879 sagt (S. 211): „Da ist viel Echtes, von Gottes Gnaden drin“, schreibt er von der zweiten Serie der Slawischen Tänze Dvořák's: „Nachdem die erste

Freude an der Frische der Empfindung vorbei, finde ich, daß die Tänze eine öftere Wiederkehr zu ihnen nicht vertragen. Es ist doch manches recht trivial, ja die süßlichen Terzen werden mir oft unendlich.“ Höchst günstig urteilt Joachim über die B-dur Symphonie des leider gar zu sehr in Vergessenheit geratenen Heinrich von Herzogenberg (S. 351), dagegen konnte er sich mit dessen ungedruckt gebliebenem Violinkonzert (S. 355) nicht recht befreunden. Wenig Gefallen fand er auch an Bernhard Hopffers Oper „Frithjof“, die seiner Meinung nach recht roh im Berliner Opernhaus 1871 aufgeführt wurde (S. 71). Ein gewisses Interesse zeigte Joachim 1877 für Jean Louis Nicodé, besonders für dessen Schumanniana genannte Klavierstücke (S. 184): „Talentvoll sind sie entschieden, aber allerdings mehr noch der Manier als dem tiefen Gemüt Schumanns nach empfunden. Immerhin erstaunte mich die Art Produktivität an einem jungen Musiker aus Kullaks Ecke.“ Über Richard Wagner lesen wir zunächst S. 47: „Das ‚Rheingold‘ [das Joachim 1870 in München hörte] hat mich keine neue Seite Wagners kennen lehren; es ist eigentlich fast langweilig mit seiner ewig schauerlichen Dekorationsmusik. Selbst Brahms mußte mit einstimmen, obwohl er gerne bewundernd von Wagner sich vernehmen läßt.“ Als Joachim 1888 in Amsterdam nur in dem ersten Teil eines Wagner-Konzerts ausgehalten hatte, schreibt er (S. 321): „Nie hat mich die Langeweile nervenquälender gepackt als beim ‚Parsifal‘. Wann wird diese Krankheit, die überall grassiert, weichen? Man möchte verzweifeln, daß sie so viele gute Organismen zum Teil gepackt hat.“ Merkwürdig berührt auch Joachims Urteil über die „Meistersinger“, die er 1888 in Bayreuth gehört hatte (S. 332): „Die breite Redseligkeit in Ernst und Scherz, die Verschommenheit der Melodiebildung und Harmoniefolgen verderben mir das Totalbild, obwohl ich manches hinreißend Geniale bewundern muß und mich so gern dem energischen Geist hingäbe, der im Ganzen waltet. Unmöglich.“

Unter den Klavierspielern schätzte Joachim ganz besonders Julius Röntgen, den er für eine der echten Künstlernaturen hielt (S. 321) und in den letzten Jahren seines Lebens Francis Tovey (S. 499 und 512), den er sogar Borwick vorzog. Nicht gerade zahlreich sind die Urteile über Violinisten; sehr warm tritt er 1882 für den damals 23jährigen Johann Kruse ein (S. 237: „Sein Vortrag ist von wärmster Begeisterung getragen — ich habe selten so schön Quartett spielen hören“). Sehr abfällig, mit einem bösen Seitenhieb auf Ferdinand David urteilt er über dessen Schüler August Wilhelmj im Jahre 1872 (S. 95); dessen Spiel bezeichnet Ernst Rudorff übrigens in einem Briefe an Joachim S. 244 als „hundsgemein“.

Rudorffs zahlreiche Briefe sind übrigens unter den an Joachim gerichteten mit die interessantesten, die sich in diesem Bande finden; mag man über seine Urteile denken, wie man will, sie verraten stets eine wirkliche Persönlichkeit, nicht bloß etwa in seinem strammen Antisemitismus (S. 221). Rudorff trat übrigens sehr energisch, wenn auch unangelegentlich, gegen

die Aufnahme von Damen in das Hochschulorchester ein (S. 230f): „Man sollte wenigstens Sorge tragen, daß nicht auch in Zukunft unsere Orchester gar aus Männern und Weibern zusammengesetzt werden!“ Man lese auch, was Rudorff S. 476 über die „Tannhäuser“-Ouvertüre schreibt, wie er Schmerz und Scham empfinde, daß Joachim diese Musik mit seinen Schülern studiere und vorführen wolle. Vgl. auch S. 503. Recht beachtenswert sind auch die Briefe von Max Bruch, aus denen wir unter anderem erfahren, daß dessen Konzertstück „In Memoriam“ (für mich ein ebenso dankbares wie großartiges Violinstück) den großen Toten des Jahres 1888 geweiht ist, ferner von Hans v. Bronsart, Heinrich von Herzogenberg, Hermann Levi (dessen Wagner-Glaubensbekenntnis S. 211!) und vor allem von Philipp Spitta. Man lese dessen prachtvolle Beurteilung des Zweiten Klavierquartetts von Herzogenberg S. 413 und merke sich, daß er 1888 schreibt (S. 334): „Daß diese Bayreuther Bühne bestehen bleibt, freut mich, denn es wird doch eine Menge von Menschen wieder daran gewöhnt, einem Kunstwerk mit Ernst und Sammlung gegenüberzutreten. Die Theaterzustände in den großen Städten, Berlin voran, sind doch geradezu nichtswürdig und empörend, und an ihnen wird auch nicht viel geändert, wenn auch vielleicht einmal ein besserer Intendant und gewiegtere Kapellmeister am Platz sind.“ S. 89 wird von einem Sextett von Svendsen gesprochen. Gemeint ist aber sicherlich dessen Oktett; ein Sextett von diesem Komponisten ist jedenfalls nicht im Druck erschienen. Wilhelm Altmann

42. **Georges Servières**: Emmanuel Chabrier (1841—1894). Verlag: F. Alcan, Paris 1912. (2.50 Fr.)

Die Arbeit Servières' ist dem Andenken des mit Chabrier befreundeten, ausgezeichneten Schriftstellers Ch. Malherbe gewidmet. Chabrier's Werke sind, von Klavierstücken abgesehen, in Deutschland nicht sehr bekannt geworden. In Dresden gab man seine hübsche komische Oper: „Der König wider Willen“ („Le roi malgré lui“), aber sie konnte ebenso wenig wie die großen Opern „Gwendoline“ und „Briseïs“ Wurzel fassen. Chabrier war ein vielseitig gebildeter Mensch, ein fröhlicher Gesellschafter und guter Musiker, wohl wert, daß ihm ein größeres literarisches Denkmal gesetzt wurde. Servières gründet die Ausgänge seiner Arbeit in der Hauptsache auf J. Désaymard's Schrift über Chabrier (Revue d'Auvergne, Clermont-Ferrand 1908), weiß aber manches Neue insbesondere über frühe Kompositionen beizubringen. Als Lehrer Chabrier's nennt er außer den bekannten E. Wolff und A. Hignard noch Th. Semet, Professor vom Konservatorium. Aber keiner dieser Männer gewann eine entscheidende Bedeutung für Chabrier, der sich fast ausschließlich selbst herangebildet hat. Der bei Riemann als erste Arbeit genannten Operette „L'étoile“ (1877) gingen voraus: „Vaucochard et fils 1er“ (ca. 1864) und „Fisch-ton-kan“, offenbar ein chinesisches Stück, „Jean Hunyadi“ (ca. 1867), von welcher Oper einiges in die Musik zu „Gwendoline“ übernommen worden sein dürfte. Das meiste dieser Kompositionen soll derart gewesen sein, daß es keine Ahnung von der zu-

künftigen Bedeutung des Komponisten hätte aufkommen lassen können. Servières geht nun weiter auf die Lebens- und Schaffensgeschichte seines Helden ein, analysiert die Kompositionen großenteils und formuliert sein Gesamturteil über Chabrier in einem besonderen Kapitel, von dem Satze M. R. Hahns ausgehend, daß Chabrier „die Ruhe ein Unbekanntes ist“: er brauchte Geräusch, Bewegung, konnte eine melodische Periode nicht normal exponieren, besaß die geistigen Werkzeuge für thematische Arbeit nicht. So stellen sich ihm allerlei Wiederholungen und Transpositionen ein; da er deren Häufung fürchtet, verfällt er auf allerhand rhythmische und harmonische Würzmittel. Dies ungefähr ist der Ausgangspunkt der Beurteilung Chabrier's, die nun noch im einzelnen durchgeführt wird. Das auf recht mäßigem Papiere gedruckte Buch enthält allerlei charakteristische Belege für Servières' Behauptungen. Den Schluß machen ein Katalog der Werke, die Bibliographie und Ikonographie. Die gut geschriebene Arbeit sei hiermit empfohlen. Wilibald Nagel

43. **Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft**. Herausgegeben von Carl Stumpf. 7. Heft. Verlag: J. A. Barth, Leipzig 1913. (Mk. 5.—.)

Erich v. Hornbostel weist nach, daß Tonleitern bzw. Intervalle als Kriterium für Kulturzusammenhänge nur mit großer Vorsicht und niemals für sich allein verwendet werden können, daß vielmehr in erster Linie die absoluten Tonhöhen hierfür in Betracht kommen. Alfred Guttman führt die Minderwertigkeit vieler Untersuchungen über den Gesang auf die mangelnde Fühlung zwischen den Künstlern (Sängern und Lehrern) und den Wissenschaftlern (Halsärzten und Physiologen) zurück. Kennzeichnend für die hieraus sich ergebende Einseitigkeit sei die Behandlung der „Stimmführung“ und der „Register“-Frage. Während Felix Koneger in den Mitbewegungen beim Singen eine Erklärung aller gesanglichen Phänomene sieht und somit O. Rutz („Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme“) zu verteidigen sucht, hält Guttman am Zusammenwirken von Stimm lippen und Ansatzrohr als wesentlicher Bedingung des Klangcharakters der Stimme fest. Auch auf dem so heftig befahdeten Registergebiet muß man dem Verfasser beistimmen, wenn er behauptet, daß es stimmphysiologisch kein Einregister gibt, aber gesangspädagogisch sich mittels Ausgleiches der verschiedenen Register dennoch die Wahrnehmung eines Einregisters erreichen läßt. Den größten Raum des Heftes nimmt der interessante Aufsatz von Katharina v. Maltzew über das Erkennen sukzessiv gegebener musikalischer Intervalle in den äußeren Tonregionen ein. Die Experimente mit Versuchspersonen führten zu folgenden Resultaten: Die Fehlerzahl nimmt nach den Grenzen der Tonreihe hin zu. Die Zahl der Verwechslungen ist kleiner bei musikalisch-geläufigen Intervallen (inkl. Sekunden) als bei ungeläufigen (Tritonus und großer Septime). Die Fehlerzahl wächst mit der Erweiterung des Intervalles. In den tiefen Lagen wird die Auffassung durch die mitwirkenden Obertöne beeinflusst. Die Beurteilung von Sukzessivintervallen kann weder als eine Erkennung von Verschmelzungen noch auch von Distanz-

graden aufgefaßt werden. Jeder derartigen Intervallbeurteilung liegt ein charakteristischer Bewußtseinsinhalt zugrunde, der unmittelbar wiedererkannt und beurteilt wird. Bei der Erklärung der Versuchsergebnisse interessiert besonders die Hypothese vom normalen Falschhören in der zweiten Hälfte der viergestrichenen und in der fünfgestrichenen Oktave, sowie in der ersten Hälfte der Kontra-Oktave. Schließlich unterziehen Walter Frankfurth und Rud. Thiele die Bezoldsche Sprachsext einer experimentellen Nachprüfung. Georg Capellen

44. F. A. Steinhausen: Die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik. Zweite Auflage, bearbeitet von Ludwig Riemann. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1913. (Mk. 6.—.)

Das Buch ist heute acht Jahre alt und ist noch immer das beste seiner Art, d. h. unter den Büchern, die versuchen, das Klavierspiel als bewegungsphysiologischen Vorgang zu fassen, ohne sich in Detailfragen der Spielpraxis einlassen zu wollen. Sein Wert liegt in der Solidität der naturwissenschaftlichen Unterlagen, auf denen der Verfasser, ein Arzt, aufbaute, seine Schwächen in der mangelnden pianistischen Erfahrung. Leute, die über die letztere verfügen, haben wir zu Hunderten, und doch hat keiner von diesen, so nahe es ihnen doch liegen sollte, etwas annähernd so Wertvolles über ihr Handwerk zu sagen gewußt, als dieser „Nichtfachmann“, der leider inzwischen starb. Auch alle unsere Musikschriftsteller, die sich dem Problem der Klaviertechnik neuerdings gewidmet haben, sind, was klare, wissenschaftliche Durchdringung der Prinzipien dieses Naturvorgangs anlangt, weit hinter Steinhausen zurückgeblieben. Sie haben alle von ihm zu lernen versucht und auch alle mehr oder minder gelernt, dann aber hat ihnen wieder die Überfülle der Einzeltatsachen, wie sie gerade dem Praktiker verwirrend entgegenstehen, den Überblick genommen, sie sind teils in alte Vorurteile zurückgefallen, teils haben sie aus Mangel an naturwissenschaftlichem Wissen und aus Unfähigkeit, naturwissenschaftlich nüchtern zu denken, die klaren Grundlehren verwischt. Endlich sind sie als echte Musiker wie die Kampfhähne übereinander hergefallen und haben viel schönes Papier und noch kostbarere Zeit damit vergeudet, sich einander Torheiten und damit Schlimmeres nachzusagen. So ist das Bild, das heute die Lehre vom Klavierspiel bietet, nicht gerade erfreulich, trotz des Strebens nach Klarheit, das aller Enden zu erkennen ist. Und darum ist ein Neuerscheinen des Steinhausenschen Buches recht willkommen zu heißen, denn bei ihm werden die Musiker immer wieder anfangen müssen. Ich möchte hier noch einmal betonen, daß mir die Formulierungen Steinhausens oft bedenklich erscheinen, in ihrer Unbekümmertheit um die Tatsachen der Spielpraxis. Vieles ist nur mit Einschränkungen und Ergänzungen zu billigen, und ich meine, hier hätte der Herausgeber mehr vermitteln sollen. Dagegen kann ich seinem Beiträge in Kapitel IX: „Das Steinhausensche Prinzip in der Praxis“ nicht sehr zustimmen. Sachlich kann es bei der notwendigen Kürze nicht viel bieten, denn dieser Wirrwarr widerstreitender Meinungen wäre nicht einmal in einem dicken Buche zu lösen. Der

stellenweise wieder polemische Ton des Verfassers aber ist, wie ich schon bemerkte, der Sache eher hinderlich als fördernd. Hermann Wetzel

45. Erläuterungen zu Franz Liszts Symphonieen und symphonischen Dichtungen. Herausgegeben von Alfred Heuß. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1913. (Mk. 2.—.)

Als Gabe zu Liszts 100. Geburtstag hat der Verlag die bekannten Erläuterungen, die bisher nur den einzelnen Werken vorgedruckt waren, zu einem Bändchen vereinigt. Es wird gewiß manchem, der sich über Liszts Schaffen als Instrumentalkomponist orientieren will, willkommen sein, besonders da Namen wie Hermann Kretzschmar, Georg Münzer und Alfred Heuß für die Güte und Sachlichkeit der Erläuterungen bürgen. Emil Thilo

## MUSIKALIEN

46. Hans Hermann: Sieben Duette für zwei Singstimmen und Klavier. op. 53a. (No. 1: Sicheres Glück, No. 2: Sommermorgen, No. 3: Irmelin Rose, No. 4: Märchen, No. 5: Landschaft, No. 6: Du und ich, No. 7: Harmonie.) Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin und Leipzig. (Mk. 1.50) — Lieder. (No. 1: Vergißmeinnicht, No. 2: Ich hab' mir mein Kindel, No. 3: Sechse, sieben oder acht!, No. 4: Sie liebten sich beide, No. 5: Abendgebet.) Verlag: Wilhelm Hansen, Christiania, Kopenhagen und Leipzig. (je Mk. 1.20—1.50.)

Die Duette werden vermutlich einen großen Publikumserfolg haben. Sie sind klangvoll gesetzt, bieten (mit Ausnahme von No. 4) für Sänger und Spieler keinerlei Schwierigkeiten und bewegen sich in gewohnten Bahnen. Kompositorische Gewandtheit und sicherer Instinkt für äußere Wirkungsfähigkeit zeigen sich allenthalben. Die Texte zu No. 2, 3 und 4 rechtfertigen die Hinzuziehung einer zweiten Singstimme nicht. Aber das macht nichts. Terzen und Sexten klingen ja immer gut. Die einstimmigen Lieder zeigen im allgemeinen denselben Charakter. Doch das Schlummerliedchen („Ich hab' mir mein Kindel“), das in der tieferen Ausgabe noch reizvoller als in der Originalausgabe wirkt, kann auch vom künstlerischen Standpunkt aus empfohlen werden. Es trifft sehr glücklich den Volksliedton und ist bei aller Innigkeit frei von vulgärer Sentimentalität. Auch das „Vergißmeinnicht“-Liedchen zeigt künstlerische Qualitäten. Freilich: die Routine überwiegt überall die schöpferische Erfindung.

47. Émile Jaques-Dalcroze: Zehn Lieder. Heft I: Gruß, Schmied Schmerz, Regenlied, Entzückung, Hat gesagt — bleibt nicht dabei; Heft II: Das Lied von ferne, Gewitter, Spinn Mägdlein spinn, Wenn's dämmt, Spinnlied. Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin und Leipzig. (Heft I und II je Mk. 2.50.)

In diesem neuen Werke läßt der als Komponist bisher zu gering, als Pädagoge zu hoch geschätzte Autor das vermissen, was mich persönlich bei seinen früheren Kompositionen oft entzückt hat: die melodische, harmonische und rhythmische Pikanterie. (Auch bei Größeren, bei Wagner z. B., lassen die entzückten Sinne zuweilen ein kritisches Urteil einfach nicht aufkommen.) Diese Lieder

elektrisieren nicht, sie sind ganz und gar nicht mit den Sinnen geschrieben, sondern ein klarer Kunstverstand und ein vornehmer Geschmack haben sie geschaffen. Keineswegs nach dem Grundsatz „L'art pour l'art“; auch fehlt es ihnen nicht an Gefühlswärme. Aber im großen und ganzen wendet sich das Werk doch mehr an die Kenner als ans Publikum. So setzt der Komponist z. B. im „Lied von ferne“ der Gesangsmelodie zumeist nur eine einfache Liedmelodie auf dem Klavier entgegen; man hört nicht mehr als zwei Töne zu gleicher Zeit, aber man hört (wenn man Musiker ist) zwischen den beiden Tönen all das, was sich nicht separat aufzeichnen, sondern nur durch die melodisch-rhythmische Bewegung der beiden Stimmen andeuten läßt. Wie die Klavierstimme (die eigentlich von Violine und Cello ausgeführt werden müßte) bald kanonisch zu der Gesangsstimme geführt ist, wie sie bald über, bald unter ihr schwebt oder sich mit ihr kreuzt, wie sie von der zweiten Oktave kaum merklich verstärkt wird, das alles ist mit großer Meisterschaft und unübertrefflicher Feinheit gemacht. Aber, wie gesagt, nichts fürs Publikum. Dieses Lied hätte in einer einmaligen, kleinen Auflage (von höchstens 200 Exemplaren) auf Bütten gedruckt und kostbar gebunden werden müssen. Die anderen Lieder kommen dem Geschmack und Verständnis der Menge weit mehr entgegen. Doch ist auch ihnen ein zur Askese neigendes Kunstempfinden eigen. Mancherlei Kleinigkeiten stören, so z. B. im ersten Liede die Betonung wieder (mit besonderem Akzent), im vierten ein paar allzu konventionelle Figuren, im fünften der geradezu beleidigend unsinnige vorletzte Takt, im neunten eine fatale Wagner-Reminiszenz. Aber der außerordentlich günstige Gesamteindruck wird dadurch nicht wesentlich beeinträchtigt.

48. Rudolf Karel: Slawisches Scherzo-Capriccio für Orchester. op. 6. Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin und Leipzig. (Part. Mk. 6.—.)

Was Vater Strauß von den symphonischen Dichtungen seines Sohnes Richard sagte, trifft auf dieses Scherzo zu: „Man bekommt dabei ein Gefühl, als ob man die Hosen voll Maikäfer hat.“ Das Gekribbel wird hier von rhythmischen Zuckungen begleitet und stellenweise unterbrochen. Wenn diese auch nicht gerade den Geist anregen, so wirken sie doch stark auf die Gehörsnerven. Ohne ein paar Brutalitäten der Posaunen gehts dabei nicht ab. Immerhin ist dieses temperamentvolle Werkchen ein ganz prächtiger Ohrenschauspiel, der dem Publikum sicherlich behagen wird. Also: Aufführen!

49. Ernst von Dohnányi: Drei Stücke für Klavier. op. 23. No. 1: Aria, No. 2: Valse Impromptu, No. 3: Capriccio. Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin und Leipzig. (je Mk. 2.—.)

La recherche de la paternité est interdite. In Frankreich gilt diese Gesetzesbestimmung sogar für die leibliche Abstammung, in Deutschland nicht einmal für die geistige. Wer der Vater ist, wird bei uns in streitigen Fällen zumeist „vors Jerichte ausgemacht“. Da bei den „drei Stücken“ der Fall sehr einfach liegt, und der kritische Richter eigentlich ohne zureichenden Grund „in Betrieb gesetzt“ wird, so sei nur bemerkt, daß die Drillinge die Züge des Kom-

ponisten der „Feuersnot“ tragen, und daß ihre Amme offenbar Johannes Brahms war. In formaler Hinsicht sind sie etwas überernährt; und ihre sinnliche Entwicklung hat die geistige beträchtlich überholt. Immerhin werden die Klavieristen voraussichtlich „wild“ nach ihnen werden, und zwar mit vollem Rechte. Denn hier kann man „loslegen“ (und wie!), hier kann man „sich austoben“. Der Kritiker steht etwas betreten abseits, er wagt nicht recht die Frage nach geistigen Werten. Und schließlich: Die drei Stücke sind glänzend gemacht, von brillanter Wirkung, eine wahre Wonne für zwei rechte Klavierhände, dabei solide in ihrer Struktur; was will man mehr?

Dr. Richard H. Stein

50. Denkmäler der Tonkunst in Bayern. 11. Jahrgang, Band 2. Ausgewählte Werke von Agostino Steffani. 2. Teil. Herausgegeben von Hugo Riemann. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911. (Mk. 20.—.)

Wer den Namen Steffani's hört, denkt wohl zunächst an zweierlei: an die bedeutsame Rolle, die er in des jungen Händel Lebensgang gespielt hat, dadurch, daß er ihm die für alles Spätere entscheidende Richtung nach Hannover und damit nach England gab, und an die berühmten Kammerduette. Die Kammerduette sind im Munde jedes konservatorischen Musikgeschichtslehrers. Gekannt sind sie wohl nur von wenigen. Denn sonst müßten sie in ihrer Kraft und Herrlichkeit längst Gemeingut der musikalischen Gebildeten sein. Vorläufig schlummern sie noch in ihrem schönen kostspieligen Denkmäler-Band ihrer Auferstehung entgegen, harrend, daß eine wohlfeile, allgemein benutzbare Ausgabe (d. h., wie die Dinge nun einmal liegen, eine Ausgabe ohne alte Schlüssel und mit italienischem und gutem deutschen Text) sie dem Gebrauch aller erschließe. Wie es scheint, werden sie bis dahin noch eine gute Weile schlafen müssen. Was der vorliegende Denkmäler-Band bringt, reicht seiner Bedeutung nach an Steffani's Meisterwerke nicht heran. Es ist eine Oper „Alarico il Balta“, die 1687 für München geschrieben wurde. Es ist die fünfte seiner 18 uns bekannten Opern. Sie fällt noch in die erste Hälfte seines Schaffens, in seine Münchner Zeit, die mit seiner Berufung nach Hannover ein Jahr später ihren Abschluß fand. Erst vor kurzem sind zwei handschriftliche Partituren des Werkes, die eine in Schwerin, die andere in München entdeckt worden. Beiden fehlt der Komponistennamen, und erst durch ein Textbuch der Münchner Bibliothek hat die Autorschaft Steffani's einwandfrei festgestellt werden können. Der „Alarico“ ist eine spezifisch lyrische Oper ohne große Ausstattung, ohne Schlachtenbilder, Aufzüge und Maschinerie. Liebe, Eifersucht, Rache und Versöhnung sind, wie sonst auch in der Oper der Zeit üblich, die Ingredienzien, aus denen der Librettist Orlandi das Textbuch zusammengebraut hat. Sich in dem krausen Durcheinander seiner „Handlung“ selbst an der Hand von Riemanns kurzer Inhaltsangabe zurechtfinden zu wollen, wäre vergebene Liebesmüh. Man gibt den Versuch bald auf. Es ist auch im Grunde ganz gleichgültig, ob nun der Feldherr Stilicho, Alarich der Gotenkönig, Sopran singend, die Thrazierkönigin Semiamira, Sabinia, die schwarzäugige Römerin, die blonde Placidia

oder wer sonst diese Heldenoper agieren, ob sie im fünften christlichen Jahrhundert oder sonstwann spielt. Es sind ja doch immer dieselben physiognomielosen Marionetten, die uns das Theater der Barockzeit vorführt. Und auch in der Struktur der Oper dürfen wir nichts anderes als das Bekannte erwarten: Rezitative und Arien, Arien und Rezitative in endloser Folge. Keine Kleinigkeit sich da durchzufinden. Nach dem ersten Dutzend Arien (63 sind's im ganzen) ist das ästhetische Unterscheidungsvermögen, der geistige Geschmackssinn vollkommen irritiert. Es ist kaum mehr möglich, die allenfalls vorhandenen Unterschiede noch zu fassen. Und man muß es schließlich dem Herausgeber glauben, wenn er sagt, daß die Hauptpersonen charakteristisch gegeneinander abgehoben seien. Schade, daß in der Einleitung, wie das sonst wohl geschehen ist, nicht die besten Stücke herausgehoben sind. Man hätte von ihnen aus weiter in diesen Arienurwald vordringen können. So steht man ziemlich waffenlos dieser Fülle des anscheinend Gleichartigen gegenüber. Man spürt, das ist guter Stil der Zeit, aber wirklich gepackt, zur Reaktion gezwungen, wird man nirgends. Die Rezitative gar ermüden unsäglich durch die stereotypen gleichen Wendungen. Folgende mit dem charakteristischen liegenden Baß ist die häufigste:

Gesang (Sopran)

Di Pla-ci-dia al-le Stanze

Continuo

si con-dur - rò mio Be - ne usw.

Sie wirkt das erste Mal angenehm in ihrer ruhigen idyllischen Stimmung. Auf die Dauer und in allen nur möglichen Situationen angewendet, wird sie schwer erträglich. Riemann gibt in der Einleitung eine bewunderungswürdige philologische Arbeit, einen Quellennachweis der 18 nachweisbaren Bühnenwerke Steffani's, der für alle spätere Forschung auf diesem Gebiet grundlegend, für alle ähnlichen wissenschaftlichen Unternehmungen vorbildlich sein wird. Weniger

befreunden kann ich mich mit seiner Änderung der Takteinteilung, deren Notwendigkeit ich nicht einsehe. Eine Erleichterung für den Spieler, wie die Einleitung meint, ist sie ganz und gar nicht. Riemanns Continuo-Aussetzung ist überaus kunstvoll, vielleicht zu kunstvoll. Unmöglich war mir von jeher seine Geheimplhre der Phrasierung. Ich habe mich seinerzeit ehrlich bemüht, in diese schwarze Magie der Bogen und Strichel und Kreise einzudringen. Ohne Erfolg. Ich bin zu dumm dazu. Nicht einmal begriffen hab ich, was ein Bindebogen soll, der vor den ersten Takt greift, wenn gar kein Auftakt da ist. Und nun hab ich das Unglück, daß die meisten phrasierten Riemannausgaben für mich unbrauchbar sind. Nicht gerade diese, hier ist's nicht so schlimm. Aber z. B. die der Klavierwerke Friedemann Bachs. Ist der Mann nicht schon allein knifflig genug? Und nun? Ich muß buchstabieren und komme nicht zum Ziel. Ich höre, daß sogar die „Musikgeschichte in Beispielen“ Riemannisch phrasiert sein soll. Schade. Ich hatte mich so sehr darauf gefreut.

Dr. Ernst Neufeldt

51. **Sammlung musikalischer Einblatt-drucke:** No. 1: Der I. Psalm, No. 2: Der XXIII. Psalm, No. 3: Der CXXI. Psalm. In Reimen von Matthias Jorissen (1798) mit alten, von Claude Goudimel harmonisierten (1565) Hugenottenweisen. Vierstimmig. Musikalisch - bibliophiler Verlag Josef von Szalatnay, Kattowitz und Leipzig. (Wohlfeile Ausgabe je Mk. 1.80, Liebhaberausgabe je Mk. 2.50.) Außerhalb des Rahmens der „Sammlung“ als „Drei Psalmen“, „Three Psalms“, „Trois Psaumes“, „Drie Psalmen“, „Tři Zalmý“, „Harom Zsoltár“, in Reimen von Matthias Jorissen (1798), einem unbekannten Dichter (1629), Clément Marot und Théodore de Bèze (1552), Johannes Eusebius Voet (1773), Jiří Střejce (1587), sowie von Szenci Molnár Albert (1607). (Wohlfeile Ausgabe je Mk. 4.80, Liebhaberausgabe je Mk. 6.60 in gemeinsamem Umschlage.) Ebenda.

Ein neuer Verlag tritt hier mit der Idee auf, das weite Gebiet der Musik der Bibliophilie zu erschließen. Man kann nur Freude daran haben, wie gut die vorliegenden ersten Publikationen ausgefallen sind. Auf dem chamoisfarbenen Büttchen der wohlfeilen Ausgabe ergibt die eigenartige, auf die Farbendreiklänge von Schwarz-Rot-Blau, resp. Schwarz-Grün-Violett und Schwarz-Gelb-Rot abgestimmte typographische Anordnung ein wirklich schönes Satzbild, das sich freilich noch bedeutend besser von dem prächtigen holländischen Büttchen der in nur 50 Exemplaren hergestellten Liebhaberausgabe abhebt. Die nach einer alten Vorlage eigens für diesen Zweck entworfene Notentype erhöht den Reiz der in der Offizin von W. Drugulin in Leipzig sehr sorgfältig hergestellten Drucke, für deren Verbreitung es nur von Vorteil sein dürfte, daß den alten von Claude Coudimel harmonisierten Hugenottenweisen interkonfessionell gehaltene Texte unterlegt sind. Nach diesem schönen Auftakt wird man die Fortsetzung der Sammlung mit Freuden erwarten. Max Dubinski

## KRITIK

### OPER

**B**ERLIN: Man schwebte nun wieder zwischen Wagner und Verdi. „Tristan“, das potenzierte Ich des einen hier; „Don Carlos“, ein Gelegenheitswerk voll interessantester Ausblicke dort. Mit heiligen, unheiligen Schauern treten wir in die Atmosphäre des Hördramas; mit Zweifeln nähern wir uns der Durchgangsooper. Die heiligen Schauer aber, die man in den Berliner „Tristan“-Aufführungen wohl oft spüren konnte, verflüchtigen sich diesmal nach wenigen Takten. Wir fühlen nicht mehr die Kunst, sondern die Künstlichkeit der Vorhalte. Das Unterbewußtsein, das sich der Poesie verschwistert, wird vom dauernden Bewußtsein abgelöst. Ich suche den Grund und finde ihn — im Orchester. Nicht eigentlich in ihm, sondern in dem, der es regiert, in Leo Blech. Eifrig ist er, höchst eifrig. Und ich wäre der letzte, ihm die Palme zu weigern, wenn es gälte, einen allgegenwärtigen, tüchtigen Dirigenten zu nennen. Aber zwischen „Tristan“ und Blech laufen keine Fäden. Man braucht nicht Richard Strauß gegen ihn auszuspielen, dessen Erotik in der Darstellung des „Tristan“ schöpferisch wird. Aber selbst jener als nüchtern verschrieene Karl Muck wußte mit seiner überlegenen Persönlichkeit die Umrisse des Werkes so hinzustellen, daß wir trotz allen Längen Tristangläubige blieben. Alle Vorwürfe, die wir sonst gegen die Hofoper richteten, mußten dem „Tristan“ gegenüber verstummen oder gedämpft werden; eben darum, weil hier kein Oberkommando, keine Inszenierung entscheidend eingreifen konnte. Hier aber fehlen die großen Umrisse und die feinen Schwebungen. Wir sehen eine höchst exakte Menschlichkeit am Werke. Und es ist nicht meine Schuld, wenn ich nun kritisch von Szene zu Szene weiterging und allerlei Zweifel an mir nagen fühlte. Nur eine wußte sie zu bannen: Martha Leffler-Burckard. Eine Isolde, wie ich sie nie sonst erlebt habe; sinnlich und doch überlebensgroß. Wahrhaft erschütternd schon im ersten Akt; voll Hingabe im zweiten. Hingabe an wen? Und hier fallen Schatten in die Erinnerung. Kraus-Tristan ist mitleiderregend; eine Ruine, die man zum Aufbau des Werkes nicht mehr benutzen durfte. Wie ich den Bayreuther glänzenden Siegfried einst feierte, so muß ich den immer nur halben, nun aber unmöglichen Tristan bedauern. Er schwebt in beständiger Angst um das Elementarste, um seine Stimme. Deutet hüstelnd eine (leider chronische) Unpäßlichkeit an. Sein Notbehelf, das Flachsingen, legt die letzten Stimmreste bloß und betont das Unpersönliche der Gestalt noch mehr im Gesange. Das Schönste im zweiten Akt wird zu einem Exerzitium. Mit Pumpen und mit Röhren wird der Schluß erreicht. Denn glücklicherweise redet Marke lange, redet durch den Mund Knüpfers ein wenig farblos, so daß Tristan und wir mit um so größerem Recht erleichtert aufatmen konnten. Aber Isolde kehrt zurück und entläßt uns mit den stärksten, ja unvergeßlichen Eindrücken. (Warum schenkte man sie uns nicht früher, als noch die Bruchstelle der Mittellage als kleiner Schönheitsfehler gelten durfte?) Ihr stand als

Brangäne Frau Arndt-Ober zur Seite, die, an sich achtbar, noch ein wenig im Diesseitigen haftet. Alles übrige, der Kurvenal, das Zelt auf dem Schiff, der Mondschein des zweiten Aktes, der sonderbarerweise sitzende Tristan des dritten waren, das begreift man, ohne Belang, wo solche Werte auf dem Spiel standen. Es ist peinlich, also zerlegen zu müssen. Als wir Verdi's „Don Carlos“ zu hören bekamen, stand Edmund von Strauß am Pult. Wir waren ganz selbstverständlich auf nichts Italienisches gefaßt und begnügten uns mit der wackeren Gesinnung, die aus seiner routinierten Stabführung sprach. Verdi mit dem Taktstock gerade im „Don Carlos“ festlichen Sinnes nachzugehen, wäre nicht unlohnend gewesen. Ich habe den Geist dieses entwicklungsträchtigen Embryos jüngst hier beschworen. Die Aufführung, die auf dem Fuße folgte, hätte dem Werk noch mehr Sympathieen werben können, wäre es rein vor uns getreten. Es gibt keinen Stil für den „Don Carlos“; denn er selbst ist schwankenden Stils. Aber brauchen wir zu zweifeln, daß diese Oper mit dem doppelten Gesicht doch mehr vom Geist der Vergangenheit als von dem der Zukunft ihre darstellerische Beleuchtung erwartet? Wir hatten nun zwei Gegenpole: Knüpfer, den Philipp, und Jadlowker, Don Carlos. Dieser bringt noch die angenehme Rückständigkeit mit, die den Besitzer einer so prachtvollen Stimme zum echtesten Mittler gerade solcher Werke macht; jener durchtränkte den König mit musikdramatischem Sinn. Hat er ihn so bis in alle Fasern erlebt und vor uns gestellt? Ich glaube nicht. Verdi hat wie stets auch hier der unglücklichen Natur Mitleid, Liebe und Charakterisierungskunst geschenkt, hat Philipp sinnvoll über die Umgebung gehoben. Aber er verlangt von ihm noch ein Mehr an Klang, der vom Herzen kommt und zum Herzen geht, etwas Dämonisches, das in diesem Philipp nicht lebte. Der große Monolog im dritten Akt schürft tiefer. Nebenbei: warum bleibt der König nicht sitzen? Denken wir ihn uns doch zusammengesunken, gebrochen inmitten der kahlen Pracht des Palastes, als Herrscher leidend und als fühlender Mensch, von der Empörung bedroht und zur Entsagung gezwungen. Dieses Selbstgespräch ist eine Kostbarkeit. Sie strahlte nicht ganz in ihrem eigenen Glanz. Aber um so besser gelang das Rezitativische. Die Elisabeth der Hafgren-Waag ist eine wunderschön klingende Unpersönlichkeit. Die Eboli sang ihre Kanzone und hatte Blut und Leben: Frau Arndt-Ober. Der Posa des Herrn Bronsgeist, der Großinquisitor des Herrn Schwegler, alles ehrenwert. Wir sahen auch das Bombenfinale des zweiten Aktes mit dem kinohaften Zubehör der Ketzerverbrennung. Wird es möglich sein, dieses Werk noch einmal von der Germanisierung so zu retten, wie wir's fragmentarisch durch die Monegassen erlebten? Ich fürchte, nicht. — Nach Verdi kam Saint-Saëns. Ja, er selbst in „Samson und Dalila“. Strichlos hatte er sie gewünscht, und man gewährte es ihm. Selbst die gekürzte Oper findet uns bei allem musikalischen Reichtum zuweilen ungesammelt. Überfluß an Chören; Stillstand; ein Mangel an Tiefe, in dem gescheiten, allzu-



gescheiterten Menschen ermüdet. Kommt noch hinzu, daß der Komponist am Pult allzu geruhsam über die peinlichen Differenzen zwischen Bühne und Orchester hinweghörte. Ich konnte es nicht. Berger war der Samson. Ein wie künstlicher, eingezwängter Tenor ist diese prächtige, metallische Baritonstimme von einst geworden! Daß er ein Held und musikalisch angemessen bleibt, sei ihm bestätigt. Wieder die Arndt-Ober als Dalila. Und prächtig bei Stimme. Sie geht, und wir haben neuen Verlust ohne Ersatz zu beklagen.

Das Deutsche Opernhaus sterilisierte den „Trovatore“. Verdi zu Ehren und sich zum Nutzen. Gab ihm überdies ein schmissiges Ballet, um das sich der Rest gruppierte. Wir ahnen schon, daß es sehr brav zuing. Alexander Kirchner, Luise Marck, Emmy Zimmermann; der eine hatte dies, die andere das, keiner alles, was hier nottut. Mörike und Verdi! Lauter Ungleichungen. Lagenpusch aber ist, wie immer, sehr rührig. Eine Aufführung, die ich mir in Parenthese denke. — Auch die Neueinrichtung von Lortzings „Undine“ kann ich nicht als Tat einschätzen. Erstens: gerade wer den Meister der Vorstadtoper an seinem Platz liebt, wird diesen Ausflug ins Romantische nicht mit vollem Herzen mitmachen. Zweitens ist es eben darum vom Übel, daß man Schwächen gewissenhaft und pietätvoll betont. Je rascher, desto besser. Zwar ist es ehrenvoll, wenn der Theaterdirektor (Hartmann) mit dem Musikhistoriker (Krusse) geht; doch bringt es nur dann Gewinn, wenn beide den Zwang der Bühnenwirklichkeit anerkennen. Kehrt also, bitte, zu den Strichen (im 1. und 2. Akt) zurück. (Ich schmeichle mir nicht, auf jemanden Eindruck zu machen, der wie der Direktor soviel Tinte und Geist auf die Angelegenheit verwandt hat.) An der Spitze dieser im großen und ganzen — beides wörtlich genommen — bedächtig-sorgfältigen Aufführung stand Hans Leschke; leidlich geschickt. Hertha Stolzenberg als Bertalda wie immer eindrucksvoll und, wenn man von kleinen Schärfen der Höhe abhört, angenehm. Elisabeth Boehm van Endert eine poetische, doch stimmlich schwankende Undine. Paul Hansen eine Hoffnung; Julius Lieban genießt die Rechte des Veterans; Werner Engel ein trink- und stimmfester Kühleborn; Peter Lordmann von unverwundlicher Brauchbarkeit. In höheren Tönen wäre von der Hartmannschen Inszenierung zu reden. Kuppelhorizont plus Beleuchtung schaffen uns ungewöhnliche landschaftliche Reize; und der selige Lortzing hat sich gewiß so viel echten Märchenzauber nie träumen lassen. Adolf Weißmann

**BRESLAU:** Im Stadttheater begann die neue Ära der städtischen Eigenleitung mit einer vom Intendanten W. Runge geleiteten Inszenierung des „Rienzi“, die ihr Bestes in der sicheren Beherrschung der Massenaufzüge gab. Das musikalische Ensemble mit Trostorf in der Titelrolle bedeutete einen neuen Sieg des ausgezeichneten Prüwer, der auf zehn Jahre als „Städtischer Kapellmeister“ an Breslau gebunden wurde. Zwei neue Dirigenten, die Herren Weiß und Giuseppe Rio, stellten sich bald darauf vor, dieser mit der „Afrikanerin“, jener mit „Figaros Hochzeit“. Seine Vielseitigkeit bewährte Prüwer

durch eine aufs feinste durchgearbeitete, im liebenswürdigsten Lustspielstil gehaltene Aufführung des „Fra Diavolo“, in der Hochheim mit Verve den Titelhelden agierte. Von neu-geborbenen Kräften führten sich die Dramatische Floch (Selika und Senta), die jugendliche Sängerin Reinhardt (Agathe und Friedensbote), die Soubrette Bauer (Zerline und Ännchen), der Tenor Schmieter (Pedro), der Bariton Gruder-Guntram (Sebastiano, Nelusco), der Bassist von Zopoth (Kardinal, Landgraf) ein. Eine Erkrankung Trostorffs bewirkte, daß sich Herr Hochheim als Rienzi zum ersten Male im „schweren“ Heldenfache nicht ohne Glück versuchte. Als Tannhäuser, für den wieder einmal die Pariser Bearbeitung ausgegraben wurde, gastierte Herr Kirchhoff von der Berliner Hofoper. Auch sonst brachte die junge Spielzeit bereits einige Aushilfs- und Anstellungs-Gastspiele. Zu Verdi's hundertstem Geburtstag wurde der „Maskenball“ gegeben mit dem erfreulich aufstrebenden Tenoristen Gläser als Richard und dem ausgezeichneten Hecker als Renato.

Dr. Erich Freund  
**DÜSSELDORF:** Die neue Spielzeit wurde mit einer rühmenswürdigen Vorstellung des „Fidelio“ unter Fröhlich's Leitung eröffnet. Anlässlich der Verdi-Feier soll ein Zyklus von Opern des Meisters aufgeführt werden. Als Vorboten kamen bisher „Rigoletto“ mit Melitta Heim aus Frankfurt a. M. als ganz hervorragender Gilda, August Kieß, einem neueingetretenen stimmlich und darstellerisch vielversprechenden Bariton als Rigoletto unter des talentvollen Kapellmeisters Werner Wolff Leitung, ferner am hundertsten Geburtstage Verdi's der „Falstaff“ unter Alfred Fröhlich, mit Gustav Waschow, Richard Hedler, Agnes Wedekind-Klebe, Auguste Müller (Elberfeld) in den Hauptpartien des Falstaff, Ford, der Alice Ford und Mrs. Quickly geradezu glänzend heraus. Der neue Kapellmeister Wolff fand ferner Gelegenheit, seine Begabung zu zeigen bei Anlaß einer „Tannhäuser“-Vorstellung mit dem stimmlich guten, aber noch der künstlerischen Kultur seiner Vortragsweise benötigenden Tenor Egon Reichenbach in der Titelrolle, und bei einer Neueinstudierung der „Entführung“ von Mozart, die, mit Hofopernsänger Anton Hummelsheim (Hannover) als Belmonte, einen besonders günstigen Eindruck hinterließ, während die Auffassung der „Walküre“ doch noch zu wenig Stilgefühl und Sicherheit verriet. Die Jahrhundertfeier der Befreiungskriege gab der Theaterleitung Veranlassung, Alfred Kaisers im letzten Jahre hier zur Uraufführung gelangte Oper „Theodor Körner“ wieder auf den Spielplan zu setzen. Fröhlich's temperamentvoller Leitung verdankte das anspruchslöse Werk auch diesmal einen schönen Erfolg.

A. Eccarius-Sieber

**ELBERFELD:** Unser Stadttheater ist jetzt in städtische Verwaltung übergegangen, die künstlerische Oberleitung liegt in den Händen Arthur von Gerlachs als städtischen Intendanten. Der Beginn der neuen Spielzeit mit „Figaros Hochzeit“ und „Lohengrin“, stilgerecht von v. Gerlach und dem Oberspielleiter Robert Böttcher inszeniert und vom ersten Kapellmeister Ernst Knoch dirigiert, fand im Zeichen

der Feier des 25jährigen Bestehens des jetzigen Hauses. Puccini's „Mädchen aus dem goldenen Westen“, das unter v. Gerlach und Knoch gut herauskam, hat in ausgezeichnete Besetzung der drei Hauptpartieen durch Agnes Poschner (Minnie), Erich Hunold (Sheriff) und Karl Baum (Johnson) eine überaus freundliche Aufnahme gefunden und es bereits bis zu acht Aufführungen gebracht. Auch Alfred Kaisers Freizeitsoper „Theodor Körner“, die zur Feier des Gedenktages der Völkerschlacht bei Leipzig gegeben wurde, hatte als der Jubiläumsstimmung dieses Jahres entsprechend Erfolg. Unter verständnisvoller Leitung von Hans Knappertsbusch erwiesen sich die beiden tragenden Frauenrollen der Antonie Adamberger und Christine Hofer bei Käthe Jaenicke, die auch eine treffliche Rose Friquet war und als Cherubin erfreute, und Greta Jansson gut aufgehoben, während der neue erste lyrische Tenor Armand Pardy sich als Titelheld nicht unvorteilhaft einführte. Verdis hundertstem Geburtstage trug, wenn auch etwas post festum, die „Rigoletto“-Aufführung Rechnung. „Das Glöckchen des Eremiten“, „Martha“ und „Undine“ ließen in wohl vorbereiteten, abgerundeten Aufführungen erkennen, daß der Spieloper in dieser Spielzeit eine sorgfältigere Pflege zuteil werden soll und in Hans Knappertsbusch für die Spieloper ein temperamentvoller Dirigent gewonnen worden ist. Unter den neuen Kräften traten noch in Max Landeck (Sylvain) und Gottfried Hagedorn (Prediger) klangvolle Stimmen und in Joachim Faber (Basilio, Thibaut) ein hervorragendes Spieltalent in die Erscheinung. Mit der „Dame in Rot“ von Robert Winterberg hat auch in der Operette unser diesjähriges Personal, vor allem die Soubrette Margarete v. Niedeck (Kitty), einen guten Anfang gemacht.

F. Schemensky

**FRANKFURT a. M.:** An Verdi's „Falstaff“ erprobte die Oper ihre Ensemblesfähigkeit. Unter Egon Pollaks Leitung erklang das wundervolle Werk in einer selbstverständlichen Natürlichkeit und leichten Grazie, daß kein Wort der Anerkennung für eine solch außergewöhnliche Dirigentenleistung zu hoch gegriffen ist. Pollak verstand es vorzüglich, die tausend geistprühenden Einzelheiten im Ausdruck zu schärfen und in den dramatischen Fluß einzufügen; und immer schwebte über dem Ganzen der leichte und graziöse Atem der Komödie. Robert vom Scheidt stellte einen dramatisch sehr wirksamen und gesanglich hervorragenden Falstaff auf die Bühne. Im Ensemble überboten sich an Lebhaftigkeit der Darstellung und ganz erstaunlicher musikalischer Sicherheit die Damen Boenneken, Fortner-Halbaerth und Cornelius, sowie die Herren Brinkmann, Schramm, Weindel und Stock. Für das unpäßlich gemeldete Frä. Uhr sprang Frau Rudy aus Karlsruhe ein. Der Künstlerin ist nachzurühmen, daß sie in diesem Ensemble nichts verdarb. Regisseur Krämer sorgte für eine sehr gute Regie und kam auf den guten Einfall, die Schlußfuge vor beleuchtetem Hause singen zu lassen. Es war eine würdige Verdensfeier.

Karl Werner

**HAMBURG:** Unsere beiden Opernhäuser beteiligten sich lebhaft und zielbewußt an den

Feiern, die allenthalben zur festlichen Begehung des Völkerschlachtages veranstaltet wurden. Die Neue Oper gab, vermutlich einer Anregung ihres Dirigenten Dr. Göhler folgend, die in Deutschland fast noch unbekannte „Germania“ Alberto Franchetti's und nahm sich damit eines Werkes an, das sehr wohl die Neigung deutscher Leiter leistungsfähiger Bühnen beanspruchen darf. Es ist nicht gerade geniale Musik von starker Selbständigkeit, die sich in dieser Partitur vorfindet, aber die Tonsprache Franchetti's ist so gewählt, sein technisches Können in strenger deutscher Schule so weit gereift und seine Erfindung so flüssig, daß seine Oper als solide Arbeit eines gediegenen Musikers durchaus ehrenvoll bestehen kann. Mit sehr viel Geschmack und sehr stimmungsvoll hat Franchetti in seine Partitur deutsche Weisen hineingewoben, wobei namentlich die Benutzung von Lützows wilder Jagd gute Dienste leistet. Das Textbuch, ein klein wenig Gartenlaube-Sentimentalität streifend, ist im ganzen nicht besser und nicht schlechter als die Dutzendware, mit der Librettisten die armen Komponisten auf das Glatteis zu locken lieben. Die Aufführung unter Leitung der Herren Göhler und Moris (Regie) war ausgezeichnet und stellte abermals der Leistungsfähigkeit unserer jungen zweiten Oper ein glänzendes Zeugnis aus. Die Premiere brachte das erste Hamburger Auftreten des Berliner Tenoristen Hermann Jadowker, der in einer bei der Uraufführung in Mailand von Caruso kreierte Bombenrolle einen sensationellen Erfolg hatte und der jetzt am Hamburger Kunstmarkt demzufolge einen hohen Kurswert besitzt.

Im Stadttheater feierte man den Gedenktag mit einer Neueinstudierung des „Siegfried“, den Dr. Loewenfeld ganz wundervoll poetisch inszeniert hatte. Weingartner dirigierte und probierte bei dieser Gelegenheit die Striche aus, die nach seiner Ansicht nötig sind, um das Interesse an dem Werke bis zu Ende wachzuhalten. Eine Notwendigkeit zu solchen Strichen, die vielleicht unter Umständen diskutabel wären, liegt für uns nicht vor: wir haben die geeigneten Kräfte, die die riesigen Anforderungen mit Leichtigkeit bewältigen, und wenn es diese Kräfte aushalten, ohne an Spannkraft einzubüßen, dann kann es auch der Hörer wohl ertragen. Aber ganz abgesehen von der prinzipiellen Seite dieses Falles scheinen Weingartners Striche, die an zahllosen Stellen bald kürzere, bald längere Auslassungen vornehmen, mir nicht glücklich. Der erste Akt namentlich zerfällt in seinen musikalischen und dramatischen Organismus unter der Unzahl der operativen Eingriffe, die Weingartner an ihm vorgenommen hat.

Heinrich Chevalley

**KÖNIGSBERG i. Pr.:** Mit einem abermaligen Fortschritt in Bühneneinrichtung und Regie sind wir in die neue Spielzeit getreten. Ist es auch nicht billig zu verlangen, daß alle Lücken eines seit Jahrzehnten veralteten Fundus mit einem Schlage ergänzt werden, so muß doch festgestellt werden, daß das hundertjährige Königsberger Stadttheater sich den Ansprüchen zeitgemäßer Operninszenierung technisch durchaus angepaßt hat. Die Verwaltung des neuen Apparates in der Oper ist obendrein in die Hände eines Mannes gegeben, der mit ihm in



geistig interessanter und stichhaltiger Weise umzugehen weiß: in Charles Moor ist uns ein Regisseur gewonnen, der wirklich musikdramatisch arbeitet, den Bühnenvorgang als musikdramatisches Ausdrucksmittel durchgestaltet; und nun brauchen wir uns vor der bevorstehenden „Parsifal“- und zyklischen „Ring“-Aufführung in szenischer Hinsicht nicht mehr gar so sehr zu fürchten. Auch unsere beiden Hauptkapellmeister Frommer und Schink, unsere guten Tenöre Fanger und Favre haben wir noch, dazu die sehr zu schätzende jugendlich-dramatische Erna Fiebiger und manche andere tüchtige Kraft, und noch geht es uns ganz gut. Doch schon wirft die rätselhafte Zukunft ihre Schatten voraus; ein Tenor, der was taugt, bleibt nicht in Königsberg, sowohl Fanger wie Favre sollen uns verlassen, und schon das erste Ersatz-Gastspiel hat gezeigt, wie schwer es sein wird, geeignete Nachfolger für sie zu finden.

Dr. Lucian Kamieński

**MAGDEBURG:** In unserem Stadttheater, das durch die Direktion Vogeler (früher in Halberstadt) vielleicht einen Direktor erhalten hat, wie ihn diese Übergangszeit braucht, kam zum ersten Male für Deutschland die neue Oper von dem Wiener Komponisten Max von Oberleithner „Aphrodite“ zu Gehör. Das Textbuch entstand aus dem gleichnamigen Roman von Pierre Louys, aus den neunziger Jahren, über dessen Sumpf wüster Erotik, die in dem Textbuch nicht ganz verhüllt wird, selbst in Paris längst Gras gewachsen ist. Liebstöckel gewann durch seine Bearbeitung wenigstens etwas an kulturfähigem Boden. Gleichwohl, ein Geschlecht von sympathischen Menschen wird man auf ihm vergebens suchen. Der Mann und die Weibchen; das animalisch Erotische in ungezügelter Nacktheit. Versuchte Schändung, Diebstahl, Kreuzigungstod hinter der Szene, Mord, Giftbecher, Sakrileg. Das ist für eine und eine halbe Stunde schon eine Leistung! Chrysis, wie sie nach dem Erleben aller Möglichkeiten der Liebe die Gunst eines Gottes ersehnt. Er erscheint ihr in der Gestalt des Bildhauers Demetrios, der das Standbild der Aphrodite nach dem Bilde seiner Geliebten, der Königin Berenike, in Marmor gebildet hat. Demetrios und Chrysis. Preis ihrer eifersüchtigen Liebe: der von Demetrios zu stehlende Schleier der Bacchis, die statt ihrer mit dem Preise der Schönheit gekrönt wurde. Weiter: der Raub der demantnen Nadel der Priesterfrau, die nur durch den Tod ihrer Trägerin gewonnen werden kann, und endlich der Raub des kostbaren Schmuckes, der am Halse der marmornen Göttin glänzt; erst durch Zertrümmerung des Standbildes wird er frei. Demetrios vollbringt diese drei verbrecherischen Taten und schlägt schließlich sein Meisterwerk in Stücke. Aber ihm wird kein Lohn; die verbrecherische Laufbahn von einer halben Stunde Dauer hat ihn zerknickt. Er verschmäht Chrysis und sinkt dahin, von einem mitleidigen Dolchstoß getroffen. Chrysis aber muß den Giftbecher trinken und hat in griechischer Schönheit auf der Bühne zu sterben. Oberleithner hat über diese alexandrinisch-pariser Gesellschaft die Mäntel buntfarbigen Orchesterklangs geworfen. Seine Motive atmen aber gleichwohl nicht viel inneres Leben. Fremdländisches Kalorit in

Ganztonleitern und ihren Akkordfolgen. Geistvolle sympathische Arbeit, aber es fehlen die großen Bögen, die allein dramatisch fortzuziehen vermögen. Am Unmusikalischen des Textbuches mußte dieser geistvolle Opernkomponist scheitern. Josef Göllrich gab der Partitur viel Feuer und Schwung, ohne sie indessen für die deutsche Bühne retten zu können. Max Hasse

**MANNHEIM:** Mit einer Neueinstudierung von Glucks „Iphigenie in Aulis“ wurde die neue Opernsaison eröffnet, mit dem neu einstudierten „Maskenball“ von Verdi begann ein Verdi-Zyklus, der indessen nur langsam vorwärtsschreitet. Von älteren Spielopern wurden „Fra Diavolo“, „Der schwarze Domino“ und „Maurer und Schlosser“ zu neuem Leben erweckt, dann feierte Mozarts „Entführung aus dem Serail“ nach jahrelangem Schlummer ein fröhliches Erwachen. Max Lipmann als Belmonte, Karen Oderwald-Lander als Konstanze, Gertrud Runge als Blondchen, Karl Mang als Osman und Max Felmy als Pedrillo gaben eine vorzügliche Besetzung ab und die Aufführung errang unter der vortrefflichen Leitung von Arthur Bodanzky einen glänzenden Erfolg. — Leo Slezak gastierte als Eleazar und Rhadames; er imponierte in erster Linie durch seine phänomenale Stimme, mit der indessen die feinere stimmliche Kultur nicht auf gleicher Höhe steht.

K. Eschmann

**MÜNCHEN:** Unsere Hofoper veranstaltet gegenwärtig Aufführungen Verdischer Meisterwerke. „Rigoletto“, „Traviata“, „Maskenball“, „Troubadour“, „Aida“ und „Othello“ sind bereits absolviert, und noch in dieser Woche wird der „Falstaff“ — für München eine Novität — den Zyklus abschließen. Jeder musikalische Mensch freut sich darüber, das Andenken Verdi's geehrt zu wissen. Denn wir lieben diesen letzten großen Italiener, ohne uns über seine Schwächen zu täuschen. Mit all seinen Unbedenklichkeiten und Cruditäten steht er doch wie ein Stück Natur vor uns Kindern einer ewig reflektierenden Zeit. Wir bewundern seine originale Phantasie, seine dramatische Schlagkraft und Charakterisierungskunst, wir bewundern vor allem die echt romanische Sicherheit seiner Technik und seine echt romanische Liebe zu dem Material seiner Kunst. Unsere Dirigenten Bruno Walter und Otto Heß besitzen jenen verfeinerten Klangsinn, der allein alle Schönheiten Verdischer Instrumentation fühlen und herausarbeiten kann. Da sie zu ihrer Aufgabe auch das erforderliche Temperament mitbringen, konnten sie uns vortreffliche Gesamtleistungen bieten, weit bessere als der schwerblütige, unsensible Röhr. Unser Bühnenensemble ist bei allem hingebenden Fleiß (gleich allen übrigen deutschen Ensembles) mit dem Verdi'schen Vortragsstil nur zum Teil vertraut. Es wird bei uns eben auch noch zu wenig legato gesungen und zuviel geschrien. Nur Fräulein Fay und Fräulein Perrard-Petzel sowie Herr Brodersen, der ein vorzüglicher Rigoletto ist, zeigten sich ihren Aufgaben durchaus gewachsen, während die Leistungen der Frau Bosetti gesanglich wie musikalisch auf der Höhe absoluter Vollendung standen.

Alexander Berrsché

**PARIS:** Das hochmoderne Musikdrama von Wolf-Ferrari „Der Schmuck der Madonna“

ist trotz aller Hindernisse endlich doch an der Großen Oper zur Aufführung gelangt. Schon im Frühjahr sollte es mit Mary Garden gegeben werden, aber wenige Tage vor der Generalprobe meldete sie sich krank, und keine andere Sängerin der Großen Oper wollte diese Gelegenheit ergreifen, sich mit Ruhm zu bedecken. Direktor Messager konnte schließlich dem Streik nur dadurch begegnen, daß er in Andrée Vally eine neue Kraft anwarb, die nicht zu den Berufskreisen gehört und ihre ansehnlichen Stimmittel bis dahin nur im Salon verwertet hatte. Außerdem mußte der venezianische Kapellmeister Preite herbeigerufen werden, um die Vorstellungen zu leiten, obschon die Große Oper über drei ständige Dirigenten verfügt. Auch die Pariser Kritik hat sich an der Verschwörung beteiligt, indem sie das vom Tondichter selbst geschaffene Textbuch für roh und banal erklärte und die Musik noch schlimmer wegkommen ließ. Dennoch ließ schon die Generalprobe den Eindruck zurück, daß der elementare Ausdruck der Leidenschaft zwischen Text und Musik eine ungewöhnliche Einheit schaffe, die das Publikum unwillkürlich fessele, und die Verketterung durch die Kritik hat auch dem weiteren Erfolg nicht geschadet. Wenn man bedenkt, daß Andrée Vally in der anspruchsvollen Partie der Maliella zum erstenmal die Bühne betrat, und zwar die Riesenhöhle der Großen Oper, die selbst geübten Bühnensängern eine unerwartet schwere Aufgabe stellt, so muß man zugeben, daß ihre Leistung wenigstens in gesanglicher Beziehung mehr als befriedigend war. Der Tenor Campagnola und der Bariton Marcoux, dem später Sizes folgte, gaben ihre Partien mit einem Realismus wieder, der an der Großen Oper unerhört ist, aber in diesem Werke ganz am Platze war. Die „Pagliacci“ von Leoncavallo, die noch am ehesten mit dem neuen Werke verglichen werden können, haben sich in der Großen Oper nicht heimisch machen können, aber dem „Schmuck der Madonna“ wird, wie es bis jetzt scheint, ein besseres Schicksal beschieden sein, weil das Orchester reicher gestaltet ist und besser in den großen Raum des Hauses hineinpaßt.

Aus einem einaktigen Drama eine vieraktige Oper zu machen, wäre selbst dann ein gefährliches Unternehmen, wenn der Tonsetzer ebensoviel Genie hat wie der Dichter. Im Falle der „Drei Masken“ von Charles Méré und Isidore de Lara, die nach dem Theater von Marseille nun auch das neue Pariser Opernhaus Astrucs, das Theater der elysäischen Gefilde, mit ansehnlichem Erfolg zur Aufführung gebracht hat, kann man aber nur von einem gewissen Talent der Urheber sprechen. Der tragische Einakter hatte vor fünf Jahren dem winzigen Theater Mévisto einen vorübergehenden Glanz verliehen, und nicht zu leugnen ist, daß es ein ausgezeichnete tragikomischer Einfall Mérés war, an einem Faschingsabend die Leiche des Sohnes als schwer betrunkenen Gast in das Haus des Vaters führen zu lassen, wo dadurch eine echt korsische Familienrache befriedigt wird. Lara hat auch für diese Schlußszene, die seinen vierten Akt allein ausfüllt, eine nicht sehr feine, aber packende musikalische Behandlung gefunden, aber die drei ersten Akte bilden zu diesem Schlußakt in dichterischer und noch mehr

in musikalischer Beziehung nur eine durch unnötiges Beiwerk in die Breite gezogene Einleitung. Da Lara beständig fürchtet, seine Musik gelte als allzu konservativ, hat er für den dritten Akt eine Karnavalmusik geliefert, bei der man sich geradezu die Ohren zuhalten muß. Das vulgäre Lärmwerkzeug des Bigophons wird hier zum erstenmal in das symphonische Orchester eingeführt, um sich an einem burlesken Totenmarsch zu beteiligen. Als Ganzes ist die neue Partitur Laras weniger wertvoll als die seiner „Sanga“ und seiner letztjährigen „Nail“, aber er hat jedenfalls noch nie eine so wirksame Szene gestaltet wie die, wo die drei maskierten Mörder mit der maskierten Leiche bei ihrem Totfeinde eindringen und durch derbe Scherze die Entdeckung des Leichnams verzögern. Das ganze Werk wird überdies durch das Wiegenlied einer alten Amme durchzogen, das sehr gut wirkt und immer wieder mit Genugtuung begrüßt wird. Frau Marié de Lisle sang es mit viel Empfindung, und so war ihr Erfolg mindestens ebenso groß als derjenige von Rose Féart, welche die weibliche Hauptpartie des verführten Mädchens innehatte, dessen Verführung in der angegebenen grausamen Weise von seinen drei maskierten Brüdern gehandelt wird. Ein bisher unbekannter Orchesterdirigent Theodor Mathieu zeichnete sich nicht weniger aus als der Tenor Lapelletrie und der Bariton Albers.

Felix Vogt

**PRAG:** Von zwei ausgezeichneten Neueinstudierungen im Neuen deutschen Theater ist zu berichten. Als Vorfeier zu Verdi's hundertstem Geburtstag wurde „Falstaff“ gegeben. Das entzückende Werk bleibt aber immer nur ein Leckerbissen für Feinschmecker, wogegen das breite Publikum über die meisten Schönheiten leider hinweghört. Die Aufführung war ausgezeichnet. Hans Pokorny, der uns leider mit Ablauf der Spielzeit verläßt, hatte in der Titelrolle einen großen Erfolg. Aber auch Hedwig von Debicka und die junge, ungemein talentierte Eisner waren ganz hervorragend. Köstlich war die Neueinstudierung von Mozarts „Entführung aus dem Serail“. Unter Zemlinsky's stilvoller Leitung übte das Werk eine zündende Wirkung aus. Nicola Zec ist ein Osmin von profunder komischer Wirkung. Die Damen Debicka und Eisner waren vollwertig. Der Verdi-Zyklus begann mit einer Aufführung von „Aïda“, in der die heimischen Kräfte, allen voran die großzügige Emmy Hoy als Aïda, besseres leisteten als die Gäste, von denen Mariska Aldrich von der Hammerstein-Oper in Newyork direkt enttäuschte und Augustino Scampini, als zweiter Caruso vorausgelobt, über das Mittelmaß eines guten italienischen Tenors nicht hinausging. Sonst verdient noch die stilvolle zyklische Aufführung des „Ring“ rühmend hervorgehoben zu werden.

Dr. Ernst Rychnovsky

**STRASSBURG:** Nachdem uns von August an sein Wiener Operettenensemble mit mittelmäßigem, teilweise minderwertigem Personal ein mittelmäßiges, teilweise minderwertiges Repertoire vorgesetzt hatte, nahm von Mitte September die Oper wiederum ihren Anfang, und zwar mit der „Jüdin“. Weiterhin gelangte neueinstudiert Mozarts reizende „Entführung“ zu Gehör, leider getrübt durch einen lyrischen Tenor

(Poerner), an dessen Kunst man keinerlei Freude haben kann; auch die Wiederaufnahme von Kienzls gefälligem „Kuhreigen“ war anerkennenswert. Pfitzner zeigte in Direktion des „Tristan“ und des „Glöckchen des Eremiten“ seine gleichmäßige Beherrschung des ernsten und des heiteren Stils. Sonst füllten noch „Der liebe Augustin“, „Fidelio“, „Lohengrin“, die ziemlich überflüssige „Undine“ (die erst im Vorjahre zur Genüge abgespielt war), noch dazu in recht unvollkommener Aufführung, den Spielplan, dazu als einzige bisherige Novität die Nichtigkeit „Hoheit tanzt Walzer“! Hier trat ein neuengagierter Operettentenor, Otto Beer, auf, der aber die für dies Fach erforderliche Eleganz und Leichtigkeit des Gesangs vermissen läßt. Besser gefahren sind wir mit dem Engagement des Herrn Bischoff, an dem wir nun einmal einen wirklichen Helden-tenor mit Kraft und Leichtigkeit der Höhe besitzen; sein Eleazar, Florestan, Tristan usw. waren vortreffliche Leistungen. Auch der Ersatz für die jugendliche dramatische Sängerin (bisher Dina Mahlendorff), Frau Dit-Beraneck, berechtigt zu guten Erwartungen, ebenso wie der Spieltenor Fritz Müller-Raven, dessen angenehmes Organ nur noch an Stärke zu wünschen übrig läßt. So bietet die Oper unter Pfitzners Leitung alle Voraussetzungen für eine ersprießliche künstlerische Wirksamkeit unter der Voraussetzung allerdings, daß es gelingt, das gar zu spärliche und konventionelle Repertoire auf eine höhere Stufe zu heben.

Gustav Altmann

WIEN: Die Direktion Gregor, das unfruchtbarste aller bisherigen Opernregimes, dauert weiter; fährt fort, an den Pflichten gegen die heutige Produktion vorüberzugehen, die neuen Werke von Strauß und Schillings, Pfitzner, Siegfried Wagner als nicht vorhanden zu betrachten, Neuszenierungen wertvoller und teurer Schöpfungen in wenigen Proben herzustellen und auf Minderwertigkeiten einen Fleiß zu verwenden, der den Wichtigkeiten entzogen wird und das ganze Gleichgewicht und die Kontinuität der Arbeit stört. Im Verdi-Zyklus sind alle Vorstellungen, auch die neu herausgebrachte des „Ernani“, gerade zur Not zurechtgefeickt worden, in hastigen Proben mit ein paar neuen Dekorationen, dort und da der Darstellung ein Licht aufsetzend und im übrigen den Sängern und Dirigenten vertrauend, deren Sicherheit immerhin vor den ärgsten Unfällen schützen mochte. Die Ursache: weil die ganze verfügbare Probenzeit von Herrn Direktor Gregor für seine — an sich ganz vollendete, mit unsäglicher Mühe durchgebildete, in der Bildwirkung und in jedem Detail der Darstellung sehenswerte — Inszenierung von Puccini's Goldgräberfilm mit Musik „Das Mädchen aus dem goldenen Westen“ besetzt war. Das Werk ist in Berlin bekannt und ist in diesen Blättern ausführlich behandelt worden. Deshalb wenige Worte darüber genügen mögen, daß hier stofflich ein Tiefstand erreicht worden ist, den man nicht einmal nach der aus Blutdunst und Weibrauch gemischten „Tosca“ für möglich gehalten hätte; daß nichts deprimierender sein kann, als einen Tondichter von derartiger melodischer Potenz, raffinierter Delikatesse, solcher Meisterschaft im Brauen der

verführerischsten Stimmungstränke und in der fabelhaften Bravour, in einem knappen Rhythmus, einer steil aufschießenden Gesangsphrase, einer aparten Klangmischung oder in jäh Kontrasten brünstigster Erotik und brutalster Grausamkeit jede Situation musikalisch aufs knappste festzulegen und zu konturieren — daß solch ein Tondichter derart der Reizmittel sadistischer Bluttrünstigkeit bedarf, um sich zur Produktivität zu stimulieren. Der Weg von der „Tosca“ über dieses Werk führt geradezu zum „Schinderhannes“ oder ähnlichen Produkten vulgärster Panoptikumphantasie... Wie stark sein Talent ist, spürt man in jedem Takt; man ist angewidert, und er zwingt doch zum Aufhören. Seine Technik ist unfehlbar, ist von einer sparsamen Treffsicherheit, von der jeder der heutigen Dramatiker lernen könnte, und ist so stark, daß sie sogar das Manko der Erfindung wegtäuscht und daß sich bei diesen musivisch von zwei zu zwei Takten sich fortsetzenden Gesangslinien doch immer der Eindruck einnistet, eine breite und eindringliche Kantilene zu hören. Miniaturarbeit, aber mit einem Temperament und einer Hitze des Atems, daß man Dramatik zu erleben glaubt. Dieser handfeste Theatermann hat oft Einfälle von exotischer Zartheit und überraschender plastischer Kraft; und dieser subtile Erfinder zeigt sich gleich dann wieder als kluger Routinier, der das rechte Rezept hat, sinnlich aufzureizen und Nervenschauer mit angenehmem Gruseln ertragen zu machen. Leider aber erstreckt sich das Rezeptmäßige auch schon auf die Art seiner Melodik, besonders aber auf Harmonik und Modulation; man kennt seine Quarten- und Quintenfolgen, seine Ganztonschritte bis zum Überdruß, dieses ganze Verfahren zur Herstellung banalitätstfreier Musik. Aber — er „hat“ das Publikum; und der Ärger darüber und über seine Neigung zu Kolportagestoffen wäre nicht so groß, wenn er nicht bei alledem ein „ganzer Kerl“ wäre; einer, dem nicht nur alles Technische gelingt, weil er weiß, was er will, sondern dem oft mitten in der verdorbensten Routine plötzlich Dinge gelingen, die ans Geniale streifen; die Stilisierung der Niggerweisen, die Blutropfen in der Harfe, das Verstummen der Musik und das fast unerträglich spannende unartikulierte Vibrieren des Orchesters in der Spielszene (freilich der Zirkustrick, wenn vor dem Salto mortale die Musik plötzlich schweigt!) — das und vieles andere ist so genial erfunden und so fabelhaft gekonnt, daß man es gar nicht verschmerzen kann, diese Begabung in so unedler Sensation verschwendet zu sehen. Die Vorstellung des Werks war von einer fast betrübenden Vollkommenheit. Von Gregors vorzüglicher, minutiös ins Detail gehender und doch den theatralischen Zug des Ganzen wahrer Regie wurde schon gesprochen. Herr Reichwein hat das Orchester mit Sicherheit, Verve und feinsten Farbengebung geführt, und in den Hauptrollen waren Mizzi Jeritzka (als Minnie von beherzter Anmut und passionierter Schlagkraft), Alfred Piccaver (als ideal singender edler Räuber), Rudolf Hofbauer (als tückischer Sheriff eine psychologische Charakterstudie von feinstem Reiz und glaubhafter Evidenz des Bösen), neben ihnen in farnosen Episoden die Herren Melms, Ritt-

mann, Goddard, Breuer, Madin, Preuß und Leuer so vollendet, daß sich ein starker Publikumserfolg einstellte.

In der Volksoper: Puccini aufs Österreichische übertragen und in verjüngten Proportionen: Franz Neumanns auf deutschen Bühnen wohlbekannte „Liebelein“ nach Schnitzlers Drama, in einer von Herrn Markowsky sorgsam inszenierten, von Herrn Tittel mit Temperament geleiteten Aufführung, in der neben dem allzu mondänen Frl. Roeder (Schlagermizi) und den durchaus vortrefflichen Herren Lußmann (Fritz), Brand (Theodor), Klein (fremder Herr) und Bandler (Weiring) die Christine Vika Engels in ihrer rührenden, bangen Hingabe, ihrer wahrhaften Empfindung und ihrer zarten Leidenschaft in Gesang und Spiel zu Herzen ging. Die nicht eigenartige, aber warme, herzliche und dabei vornehme und gewandte Musik, die sich nur etwas zu schwer an gewisse alltägliche Dialogwendungen hängt, ist doppelt sympathisch. Durch ihre Ehrlichkeit, ihre sehr hübschen und innigen Einfälle. Und weil sie wider Willen die musikalische Möglichkeit der modernen Konversationsoper glatt ad absurdum führt. Richard Specht

**WIESBADEN:** Die neue Musiksaison begann mit der Vorführung der Straußschen „Ariadne auf Naxos“. Das zuerst auflodernde Interesse flaute bald wieder ab: schon bei den Wiederholungen fehlte der lebenskräftige Wiederhall im Publikum. Über die stilistischen Mängel der im übrigen so kühn erdachten Partitur vermochte man sich doch nur schwer hinwegzusetzen, und die Komödie in der Hofmannsthalschen Verarbeitung langweilte trotz des sehr flotten Spiels unserer Darsteller. Vortrefflich führte sich die neue Primadonna Gabriele Englerth als Ariadne ein; sie gab seitdem auch als Rezia, Senta, Aïda usw. Proben einer bemerkenswerten gesangsdramatischen Begabung. — Von unverwundlicher Anziehungskraft waren die Opern von Verdi, die bei Gelegenheit der 100. Geburtsfeier dieses Meisters auf dem Plan erschienen: „Traviata“, „Troubadour“ (mit Ullrich aus Leipzig als Manrico), „Aïda“ (mit Slezak als Rhadames), „Othello“, darin unser Tenorist Forchhammer (als Othello) von neuem seine prächtige dramatische Gestaltungskunst offenbarte.

Prof. Otto Dorn

### KONZERT

**BERLIN:** Den 1. Symphonieabend der Königl. Kapelle dirigierte nicht Richard Strauß, sondern in Vertretung Leo Blech. Das Programm begann mit der Ouvertüre „Rosamunde“ von Schubert, brachte danach Haydns Symphonie in G (mit dem Paukenschlag), das Konzert für Flöte und Harfe von Mozart und schloß mit Beethovens Achter. Das Mozartsche Werk, in Paris für den Herzog von Guines und dessen Tochter von dem jugendlichen Tonsetzer geschaffen, obwohl ihm weder die Flöte noch die Harfe als Klanginstrumente sympathisch waren, enthält namentlich im Andantino ein Gebilde von berückendem Klangreiz; es wurde von Emil Prill und Josef Ziegenhein mit vollendeter Schönheit der Tongebung gespielt. Leo Blech zeigte sich auch an diesem Abend als

tüchtiger Meister des Taktstockes. — Für das 1. Konzert des Philharmonischen Chores hatte Siegfried Ochs zwei Neuheiten ausgewählt: eine Trauerode für Chor und Orchester von Hans Koeßler auf eine Dichtung von Max Kalbeck und „Das Glück von Edenhall“, die bekannte Uhlandsche Ballade für Chor und Orchester von Engelbert Humperdinck. Die etwas schwerblütige Musik der Trauerode, in der das Orchester vor der Menschenstimme und in ihm das Blech stark bevorzugt ist, schreitet wuchtig, feierlich ernst wie ein Trauermarsch an dem Hörer vorüber. Das instrumentale Hauptmotiv wird zu bedeutsamer Klangpracht gesteigert, doch fühlt man sich zum Schluß mehr niedergedrückt als erhoben, da die finstere Grundstimmung sich ohne mildernden Gegensatz festsetzt. In Humperdincks Ballade vernahmen wir alle Vorzüge des naiv schaffenden Tondichters, der im Orchester mit sicher gestaltender Hand jede Wendung des Gedichtes liebevoll ausmalt, während er den Chor das Wort rezitieren läßt. Die Musik ist durchaus populär gehalten und bereitet den Ausführenden ebensowenig wie den Hörenden Schwierigkeiten. Der Schwerpunkt des Programms ruhte auf dem Kyrie, Sanktus und Agnus Dei von Max Bruch, einem herrlichen Werk, mit dem sich der Tonsetzer einen Ehrenplatz neben unseren ersten Meistern erobert hat. Die melodische Erfindung, wie der vornehme Aufbau des Satzes, die vollendete Schönheit, die uns aus der sinnvollen Verwertung der angewandten Klangmittel entgegenströmt, nötigen, wie schon bei früheren Aufführungen, zu rückhaltloser Bewunderung. Hier entfaltete denn auch der Verein unter seinem Dirigenten die volle Kraft seines Könnens; man merkte allen an der Aufführung Beteiligten die Liebe zu dem Werke an. Bruckners Tedeum, ebenfalls ein Prachtstück in dem Repertoire des Philharmonischen Chores, bildete den Schluß des Abends. Lillian Wiesicks schlanker weicher Sopran neben dem Berliner Vokalquartett (Eva Leßmann, Marta Stapelfeldt, Richard Fischer und Eugen Brieger), Bernhard Irrgang vor der Orgel, unsere Philharmoniker, alle setzten mit dem Chor ihre besten Kräfte voll ein für das Gelingen des interessanten Abends. — Maria Philippi sang, von Edwin Fischer am Bechstein begleitet, außer Liedergruppen von Brahms und Schumann eine Reihe neuer Lieder ihres Begleiters, die manchen feinsinnigen Zug in der Deutung des Dichterwortes zeigten. Die Sängerin bewährte sich wieder als treffliche Künstlerin, die mit ihrem warmen sympathischen Organ, mit ihrem geistig belebten Vortrag ihre Hörer zu fesseln weiß. — Walther Kirchhoff, der mit Begleitung des von Hugo Rüdel dirigierten Philharmonischen Orchesters einen Wagner-Abend gab, sang vor gefülltem Hause und versetzte sein Publikum in helles Entzücken. Was man auch für gerechten Einwand gegen das Herausgreifen von Bruchstücken aus Wagners Werken erheben mag, das volle Haus jubelte dem Sänger rückhaltlos zu, der, glänzend disponiert, alles was er sang, zur Geltung brachte. Selbst in dem doch ziemlich wuchtig instrumentierten Schmiedelied aus „Siegfried“ klang die Stimme sieghaft über das Orchester hinweg, und man verstand jede Silbe des Dichterwortes. Es

ist eine wahre Freude, zu erleben, wie sich dieser deutsche Tenor zu immer reiferem Können, zu reicherem Aufblühen des Organs entfaltet. — Die Singakademie führte in ihrem I. Abonnementskonzert Händels „Judas Maccabäus“ auf. Schade, daß die Titelpartie mit dem Kammer-sänger Ludwig Heß besetzt war, der weder sein Organ richtig geschult noch eine Ahnung von Händels Stil hat. In den gewaltigen Chorsätzen des Werkes erfreute die Sängerschar unter Georg Schumanns energischer Leitung durch die Ausdrucksfähigkeit, die Kraft und den Glanz der Tonfülle. Die anderen Solopartien waren im Sopran durch Anna Kaempfert, im Alt durch Tilly Koenen, im Baß durch J. von Raatz-Brockmann angemessen besetzt. In dem hin-reißend schönen Siegeslied „Seht, er kommt mit Preis gekrönt“ wirkten Knabenstimmen aus dem Königlichen Domchor mit. Die Freiheits-chöre hat die Singakademie, wie das Programm meldete, zum ersten Male nach den denkwürdigen Tagen der Leipziger Völkerschlacht gesungen; die erste vollständige Aufführung des ganzen Werkes erfolgte dann im März des folgenden Jahres. — Von den vier angemeldeten Orchesterkonzerten unter Max Fiedlers Leitung fand das 1. unter Mitwirkung von Hermine d'Albert statt, die vier Lieder des Dirigenten mit Orchesterbegleitung sang, großzügig angelegte, mit weitgespannter Melodie ausgestattete Gesänge, die durch künstlerischen Vortrag zu voller Wirkung gebracht wurden. Webers „Oberon“-Ouvertüre leitete das Programm ein, eine Symphonie von Rachmaninoff in e op. 27, ein zwar interessantes, aber durch die Länge doch etwas ermüdendes Werk, und die Orchester-Variationen über ein Haydnsches Thema von Brahms bildeten den Inhalt des Abends. Der beliebte Dirigent wurde von den Hörern mit Beifall überschüttet. — Im 2. Nikisch-Konzert wurden Mendelssohns „Hebriden“-Ouvertüre, Chopin's Klavierkonzert in e (Ossip Gabrilowitsch), eine Konzert-Ouvertüre „Cockaigne“ von Edward Elgar und Tschaiowsky's pathetische Symphonie gespielt. Elgar's Musik hebt recht ulkig, wie echter Karnevalsscherz an, hält aber nicht, was sie zum Beginne verspricht; sie zerflattert in Bruchteile, es fehlt die logische Entwicklung im Aufbau. Der Pianist spielte Chopin's Konzert mit klarflüssiger, sauber ausgefeilter Technik, es fehlte aber dem Vortrag ein gewisser Zauber, der für den Tondichter charakteristisch ist; es klang mehr wie ein Etüdenwerk. Den Höhepunkt des Abends bildete die Tschaiowsky'sche Symphonie, vom Orchester unter Nikischs Leitung faszinierend, wirklich hinreißend schön ausgeführt. — Die Gesellschaft der Musikfreunde hat jetzt die Leitung ihrer Konzerte Ernst Wendel übertragen, der an dem ersten Abend Wagners Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer“ und daraus auch die Ballade der Senta mit Emmy Destinn als Solistin dirigierte; die Sängerin, die ohne Löwen den Saal betrat, trug alsdann noch zwei Lieder von Liszt (den Fischerknaben und die Loreley) mit weichem, süßem Tone vor. Liszt's „Faust“-Symphonie mit Johannes Sem-bach im Tenorsolo und dem Berliner Lehrergesangsverein (Felix Schmidt) im Schlußchor bildete den Schluß. Der Dirigent zeigte völlige Herrschaft über die Musik, die

er aufführte, ohne die Partitur aufzuschlagen; mit eleganter Haltung führt er den Taktstock; aus dem Mephisto-Satze holte er die Pikan-terien der Instrumentierung mit Raffinement heraus — jedenfalls ist er eine Individualität unter den jetzt lebenden Orchesterdirigenten. — Hjalmar von Dameck gab einen Wein-gartner-Abend; es wurden eine Sonate in D für Violine und Klavier op. 42, ein Quintett g op. 50 für Klavier, Klarinette, Violine, Bratsche und Violoncell gespielt, außerdem sang Lucille Marcell-Weingartner zwei größere Liedergruppen ihres Mannes. Die Sängerin hat mich recht enttäuscht. Das Organ ist volltönig, klingt aber im Konzertsaal zu hart, für den Liedervortrag zu wenig geschult. Die Atemführung ist ganz mangelhaft; es kommt der Sängerin gar nicht darauf an, mitten im Wort zu atmen. Jede intimere Wirkung ist ausgeschlossen, da man kein Wort des Gedichtes versteht, die Zunge drängt sich gar zu zischelnd zwischen die Zähne. Das Quintett, um dessen Ausführung sich außer dem Konzertgeber mit seiner Violine und dem Komponisten am Klavier die Herren Oskar Schubert, Benno Schuch und Otto Nieder-mayr wohlverdient machten, ist ein merk-würdiges Stück; Liszt und Richard Strauß haben dabei ihren Segen erteilt. Kammermusik ist das nicht mehr, dazu ist alles viel zu orchestral gedacht und nun höchst interessant übertragen auf die genannten Instrumente. Die Harmonik ganz hypermodern; man fühlt, daß der Tonsetzer auch einmal so etwas Richard Strauß riskieren will. Die Formen der Kammermusik sind voll-ständig gesprengt. Wie der nämliche Tonsetzer die Sonate in D und dies Quintett in g kurz hintereinander schaffen konnte, scheint recht sonderbar: in der Sonate geht alles harmonisch höchst einfach, kaum über Tonika und Domi-nante hinaus her, und im Quintett findet sich das Ohr in der Tonalität kaum zurecht. Seinen eigenen Stil, seine eigene Ausdrucksweise hat Weingartner bisher, obwohl er doch viel komponiert, ebenso wenig gefunden wie d'Albert. Seine Erfindung greift fortwährend nach fremdem Gut; auf Tritt und Schritt begegnet man guten Bekannten. Der Saal war übrigens nicht voll besetzt; aber der Komponist, der nebenbei bemerkt wunderbar schön Klavier spielt, wurde, namentlich mit der Sängerin, von seinen An-hängern mit Beifall überschüttet, obwohl die Lieder reichlich banal sind. Das Allerbanalste, in dem der liebe Schwan aus dem „Lohengrin“ weit seine Schwingen ausbreitet, mußte natür-lich wiederholt werden. E. E. Taubert

Außerordentlich interessant, aber auch amüsant war ein Konzert der Société des instruments anciens aus Paris; ganz Er-staunliches leisteten wieder die Herren Maurice Hewitt (Quinton), Henri Casadesus (Viole d'amour), Marcel Casadesus (Viole de gambe) und Maurice Devilliers (Basse), die diesmal eine neue, und zwar vortreffliche Cembalo-spielerin in Regina Patorni mitgebracht hatten. Wenn man nur wüßte, inwieweit sie die Kom-positionen von Benincori und Destouches (Fête galante) bearbeitet haben. Eine Virtuosenleistung ersten Ranges bot übrigens der Viola d'amour-Spieler noch in einer Phantasie von Niccolini. — Zwei Meister, Raoul Pugno und Eugène Ysaye,

brachten in dem Riesensaal der Philharmonie selbst ein so zartes Gebilde wie Mozarts D-dur Sonate für Klavier und Violine aufs beste zur Geltung; außerdem spielten sie César Franck's einzige und Beethovens sogenannte Kreutzer-sonate, die beide längst eine stehende Nummer bei solchen Sonatenahenden geworden sind. — Artur Schnabel und Karl Flesch hoben zwischen Schumanns Sonate in d und der Schubertischen ziemlich selten öffentlich gespielten Phantasie op. 160 in meisterlicher Wiedergabe die Sonate op. 6 in G des jugendlichen Neutöners E. W. Korngold aus der Taufe. Nach ihr zu urteilen, ist er kaum der sehnlichst erwartete musikalische Messias. Sie hat mancherlei Vorzüge, vor allem sucht Korngold darin melodios zu sein; aber seine Melodik ist oft zu verschwommen, die Themen treten nicht genügend prägnant hervor. Die natürlich ganz moderne Harmonik ist vielfach zu unruhig, zu bizarr und ausgeklügelt. Als Fehler erscheint mir, daß diese Sonate zu konzertmäßig gehalten ist; das Scherzo ist in der Hauptsache ein richtiges Virtuosenstück, bei dem der junge Komponist offenbar nicht daran gedacht hat, daß Sonaten vor allem für die Hausmusik bestimmt sein sollen. Nicht vorteilhaft für die Wirkung ist, daß in den vier Sätzen, denen ein gemeinsamer Gedanke zugrunde zu liegen scheint, vorwiegend dieselbe elegische Stimmung vorherrscht; das wird auf die Dauer ziemlich langweilig. Besonders im ersten Satz, der sehr schöne Einzelheiten enthält, vermißt man gar zu sehr die Gegensätze in der Thematik. Das sehr bizarre, phantastische, übrigens gar zu sehr ausgeschnittene Scherzo bringt als zweites Thema auch wieder einen zu ruhigen Gedanken; dazu kommt dann auch wieder ein getragenes sogenanntes Trio. Das Adagio will zuerst gar nicht recht in Fluß kommen; die zarte, duftige Musik des Mittelteils aber nahm mich ganz gefangen. Im Finale steht an zweiter Stelle ein capricciöses, geistreiches Thema; nicht recht motiviert erscheint mir die daran sich schließende Fuge. Der ruhige Ausklang des Satzes wirkt sehr schön. Alles in allem ist diese Sonate, in deren erstem Satze einige ganz wüste Stellen vorkommen, nicht mehr als eine starke Talentprobe; möglich, daß sie bei näherer Beschäftigung nicht bloß interessiert, sondern auch einem lieb wird, daß die, wenn ich so sagen darf, molluskenartigen Gebilde dann festere Formen annehmen. — Das Rosé-Quartett verzichtete diesmal im Programm auf ein eigentliches Quartett, trat unter Mitwirkung von Franz Jelinek für Bruckners Quintett ein, dessen weihvolles Adagio besonders gut geriet, und entfesselte mit dem Brahmschen Ersten Sextett (zweites Violoncell: Eduard Rosé) wahre Jubelstürme. — Einen Quintett-Schubert-Abend veranstaltete das Böhmische Quartett; in dem Forellenquintett assistierten Karl Friedberg am Klavier und Herr Goedecke vom Philharmonischen Orchester als Kontrabassist vortrefflich; in dem einzig schönen Streichquintett saß Herr Zelenka am Pult des zweiten Violoncells. Die Zuhörer waren hochbefriedigt. — Nur mit größter Begeisterung kann ich von dem Petersburger Streichquartett berichten, das in idealster Weise für S. Tanejew's Zweites und für Glazounow's

Fünftes Quartett eintrat. Außerdem holten sich der zweite Geiger Naum Kranz und der Bratscher Bakaleinikow noch einen Sondererfolg durch die virtuose Wiedergabe der bekannten Passacaglia von Händel-Halvorsen. — Ein erstklassiges Quartett ist unstreitig auch das Flonzaley-Quartett. War es ein Scherz, daß es zwischen Mozart und Haydn Arnold Schönbergs op. 7 zur Aufführung brachte? Ich bin seinerzeit hier sehr warm für dessen Streichsextett eingetreten, muß aber dieses ohne Unterbrechung 49 Minuten dauernde Quartett als Ganzes rundweg ablehnen, trotzdem ich einzelne hochpoetische, warm empfundene Stellen, vor allem das Thema im  $\frac{3}{4}$  Takt und die ziemlich ausgespinnene E-dur Episode im  $\frac{12}{8}$  Takt, anerkennen muß. Man hat meist den Eindruck, daß der Komponist nur versuchen wollte, was an Verworrenheit und an Mißtönen dem heutigen Publikum geboten werden kann. Die Anforderungen, die er infolge seiner hypermodernen Harmonik und seiner verwickelten Rhythmik an die Ausführenden stellt, sind horrend. Ihnen galt in der Hauptsache der Beifall; doch ruhten die Schönberg-Anhänger nicht, bis er selbst trotz starken Zeichen des Mißvergnügens auf dem Podium sich zeigte. — Wie immer wunderbar schön spielte das Brüsseler Streichquartett Haydn, Mozart und Beethoven; dessen cis-moll krönte den Abend. — Die Kammermusikvereinigung der Königlichen Kapelle führte Bachs Suite in h, in der Emil Prill herrlich die Flöte blies und Robert Kahn den Cembalopart auf einem Ibachord ausführte, leider mit Weglassung zweier Sätze auf, ferner Beethovens reizendes kleines Trio op. 11 mit Klarinette und eine Kassation von Haydn, die Adalbert Gülzow, der unermüdliche Leiter dieser Vereinigung, ausgegraben hat; dazwischen sang Claire Dux die sehr modernen, wirkungsvollen Lieder op. 20 von Leo Blech und dessen Kinderlieder op. 21, vom Komponisten vortrefflich begleitet. — Mischa Elman behauptet sich nach wie vor unter den ersten Geigern; mit Begleitung des von Max Fiedler geleiteten Blüthner-Orchesters brachte er zwischen Lalo's Spanischer Symphonie und dem Beethovenschen Konzert ein noch ungedrucktes des Deutsch-Amerikaners Max Vogrich zur Uraufführung, bei dem seine sieghafte Technik, seine große Leidenschaft und musikalische Gestaltungskraft dem anwesenden Tonsetzer zu einem starken Erfolg verhalf. „E pur si mouve“ ist dieses Konzert, das mehr eine symphonische Dichtung ist, überschrieben; auch hat jeder Satz ein Dantesches Motto. Ein wuchtiger Hauptgedanke hält die vier Sätze zusammen. Der erste geht gleich in ein zartes Adagio über, für dessen Instrumentation das „Lohengrin“-Vorspiel vorbildlich gewesen ist. Auch der dritte Satz ist ein Adagio, und auch im vierten ist das zweite Thema sehr getragen. Trotzdem ist der Stimmungsgehalt der einzelnen Sätze ausreichend verschieden gestaltet. Die Melodik ist vornehm und großzügig, keineswegs alltäglich. Die Instrumentation ist zwar farbenreich, trägt aber der Solostimme zu wenig Rechnung; darum dürfte sich das hochinteressante Werk kaum recht einbürgern. — Im Königlichen Opernhause fand eine Matinee zum Besten des zu errichtenden Meyerbeer-Denkmals statt mit einem sehr geschickt zusammengestellten



Programm und unter Mitwirkung erster Kräfte. Begonnen wurde mit der unverdientermaßen in Vergessenheit geratenen Overtüre zum Schauspiel „Struensee“ unter Leo Blech, deren glanzvolle Instrumentation und prachtvoller Aufbau von jedermann anerkannt werden muß. Blech führte überhaupt mit Schwung, ja Begeisterung den Taktstock mit Ausnahme des „91. Psalms“, der vom Königlichen Opernchor unter Hugo Rüdels eindringlicher Leitung klangschön und fein abgetönt gesungen wurde. Stellenweise macht dieser Psalm doch nicht den Eindruck tiefempfundener religiöser Musik, beweist aber, daß Meyerbeer auch den a cappella-Satz vortrefflich beherrschte. Vor dem Psalm trug Otto Sommerstorff einen sicherlich gut gemeinten, aber Meyerbeer zu sehr verhimmelnden Prolog von Joseph Lauff vor. Frau Arndt-Ober (Arie der Fides aus dem zweiten Akt des „Propheten“) wurde gefeiert, noch mehr Frau Andrejew-Skilondz, die an Stelle der erkrankten Frau Bosetti die schwierige Koloraturarie der Königin aus den „Hugenotten“ mit verblüffender Technik vortrug. Im Kostüm und mit aufgestellter Dekoration sang Francesco d'Andrade höchst lebendig die Ballade von „Adamastor, dem König der Wellen“ aus der „Afrikanerin“; leider war der Künstler stark indisponiert. Viel Anklang fand der von Balletmeister Graeb arrangierte „Fackeltanz“, der als effektvolles Musikstück auch heute noch von allen Militärkapellen gespielt wird. Zum Schluß wurde der vierte Akt der „Hugenotten“ aufgeführt. Als Valentine betrat Emmy Destinn nach längerer Pause zum ersten Male wieder die Königliche Opernbühne. Hermann Jadowker sang den Raoul. Beide Künstler waren glänzend disponiert. Von den übrigen Mitwirkenden zeichneten sich besonders Herr Hoffmann (St. Bris) und Herr Brongseest (Nevers) aus. Wilhelm Altmann

Hermann Henze, der sich im vergangenen Winter als Dirigent vorteilhaft eingeführt hatte, gab ein Konzert mit dem Blüthner-Orchester. Die symphonische Ouvertüre „Ekkehard“ von Franz Schreker, die bei dieser Gelegenheit ihre erste Aufführung in Berlin erfuhr, ein Jugendwerk des in letzter Zeit auf dramatischem Gebiet bekannt gewordenen Tonsetzers, zeichnet sich durch Schwung, übersichtlichen Aufbau und wirksame Steigerungen aus; die Unpersönlichkeit der Tonsprache vermag freilich keine tiefergehenden Eindrücke zu erzielen. Hatte sich der Dirigent seinerzeit mit Bruckners Romantischer überraschend gut abgefunden, so versagte er diesmal der Brucknerschen Dritten gegenüber fast völlig. Wie kann man, um nur eines zu nennen, die Dörpertanzweise des Scherzos so gründlich mißverstehen und den waschechten Ländler des Trios in einem derartigen Eiltempo herunterspielen, daß der Charakter dieses ganzen Satzes bis zur Unkenntlichkeit verwischt wird! Auch die Wiedergabe der übrigen Sätze ließ sehr viel zu wünschen übrig; es war ein Musizieren, das in seiner Unbeseeltheit und oberflächlichen Glätte direkt verstimmend wirkte. Viel besser gelang dem Dirigenten die Begleitung von fünf Gesängen mit Orchester von Reger, Mahler und Hausegger, denen Frau Cahier's prachtvoller Alt und hochentwickeltes Vortragstalent zu starker Wir-

kung verhalf. — Gemeinschaftlich konzertierten Alphonse Van Neste (Viola da Gamba), Suzanne Linden (Cembalo) und Arlette Linden (Gesang). In einer Händelschen Sonate und reizvollen alten kleinen Stücken für Gambe und Cembalo zeigten die Instrumentalisten sicheres Stilgefühl und Sinn für feine klangliche Schattierungen. Die Opernsängerin Frl. Linden bot französische Lieder aus dem 18. Jahrhundert, ohne in Stimme und Vortrag über die für solche entzückenden Stückchen erforderliche Leichtigkeit, Frische und kokette Anmut zu verfügen. — Auch Julius Neudörffer-Opitz kann seine Herkunft von der Bühne nicht verleugnen. Am besten gelingt ihm Lyrik mit dramatischem Einschlag, während seine Wiedergabe von echten Liedern in punkto feiner Nuancierung und zarten Ausdrucks nicht alle Wünsche erfüllt. Im übrigen ist Neudörffer ein musikalisch empfindender intelligenter Künstler, dessen ausgiebigen, wohlgeschulten Bariton auch im Konzertsaal zu hören sich lohnt. In Fritz Fuhrmeister hatte er einen anschnieg-samen Begleiter. — Das auf Mitwirkung eines Solisten verzichtende 1. Hausegger-Konzert nahm einen überaus anregenden Verlauf. Der Dirigent hatte ein Programm zusammengestellt, dessen Ausführung seine Eigenart in hellste Beleuchtung rückte („Freischütz“-Overtüre, Schuberts Unvollendete, „Don Juan“ von Strauß und Beethovens Fünfte). Mag man mit Hauseggers Auffassung in manchen Einzelheiten nicht übereinstimmen, wie z. B. mit den auffällig gedehnten Tempi der Overtüre und vor allem des Schlusses der Fünften, deren überschäumender Jubelhymnus dadurch eher zu einem Fest gebändigter Kraft wurde, mag sein geflissentliches Betonen manches Episodischen zuweilen die Einheitlichkeit der Gesamtwirkung gefährden, — man hat bei Hausegger doch immer das bestimmte Gefühl, daß solche Eigenwilligkeit nicht der Sucht nach Nuancen, dem Bemühen, es um jeden Preis anders machen zu wollen als andere, entspringt, sondern tief in seiner Natur begründet ist. Trat in seiner Nachschaffung Beethovens Hauseggers scharfer Kunstverstand zuweilen etwas in den Vordergrund und hätte man seinem Schubert etwas mehr Herzlichkeit gewünscht, so offenbarte sich seine innerste Wesensart auch diesmal wieder, wie schon so oft, am deutlichsten bei einem Glanzstück deskriptiver Musik: die wahrhaft funkensprühende Vorführung des „Don Juan“ war schlechthin meisterhaft. Im übrigen ist es erfreulich, daß diese Konzerte allem Anschein nach jetzt doch mehr Anteilnahme von seiten des Publikums finden als in früheren Jahren. — Am 2. Abend der Berliner Vereinigung für moderne Kammermusik (Marix Loevensohn und Genossen) gab es zwei Uraufführungen. Das fünfsätzige Streichquartett op. 14 von Egon Wellesz ist die beachtenswerte Schöpfung eines zweifellos begabten Tonsetzers, in dessen Brust zurzeit noch zwei miteinander im Widerstreit liegende Seelen wohnen: eine gemäßigt-moderne und eine ausgesprochen futuristische. Geht es im ersten und im Schlußsatz harmonisch und melodisch zuweilen etwas bunt zu, so rufen so manche anderen Stellen, besonders im dritten (Tempo di Musette) und im vierten (Andante poco sostenuto) Satz, die berechnete Hoffnung wach, dieser

den Hörer annoch etwas benebelnde musikalische Federweise werde sich dereinst doch noch klären. Das wahre Gesicht des Tonsetzers scheint mir nicht aus den wild-genialisch sich gebärdenden Partien hervorzulügen, sondern aus den andern. Die Cellosone (Manuskript) op. 5 von Max Trapp verzichtet gänzlich auf alle himmelstürmerischen Allüren; sie bietet ansprechende Gedanken in klarer Fassung, fesselt durch solide Arbeit und würde durch Zurückdämmung einer gewissen Redseligkeit (im Adagio-Intermezzo) an Wirkung entschieden gewinnen. Käte Neubauer-Ravoth sang, von den Komponisten begleitet, eine Reihe Lieder von Fritz Kauffmann und Julius Weismann, unter denen die Weismannschen an Erfindung und Gestaltung sich als die bei weitem bedeutenderen erwiesen. Willy Renz

Julius von Raatz-Brockmann (Lieder- und Balladenabend) erfreute wieder seine zahlreichen Zuhörer durch seine prächtige Stimme und den intelligenten Vortrag, obwohl der Künstler anfangs durch eine kleine Indisposition an der Entfaltung seiner vollen Kräfte gehindert wurde; bei den Liedern von Strauß war jedoch von einer Behinderung nichts mehr zu verspüren, da sie geradezu meisterhaft klangen. Eine neue Ballade „Rahab, die Jerichonitin“ von Viktor von Woikowsky-Biedau konnte es nicht einmal zu einem Achtungserfolg bringen; die Komposition ist eine Mischung aller Kunstgattungen und ohne jede Originalität. — Ziemlich trostlos sah es in dem 9. Einführungskonzert der diplomierten Mitglieder des Verbandes der konzertierenden Künstler Deutschlands aus, das vor fast leeren Bänken stattfand. Ellen Neumann (Mezzosopran) und Hugo Thienhaus (Bariton) sind mit ihrer musikalischen Ausbildung noch lange nicht so weit, um sich in Berlin in einem öffentlichen Konzert hören lassen zu dürfen. — Alice Peroux-Williams ist eine Sängerin, der man gern begegnet; ihre wohlgebildete Stimme und ihr Vortrag erheben sich weit über das Durchschnittsniveau unserer Gesangskünstlerinnen. Bei den deutschen Liedern störte etwas die ausländische Aussprache, aber man mußte sich doch über den Wohlklang der Stimme freuen. — Hermann Weissenborn ist ein Sänger, der schon jahrelang regelmäßig Liederabende veranstaltet, ohne sich weiter zu vervollkommen; er gab wie immer eine gute Durchschnittsleistung. Einige Lieder von Fr. E. Koch, die er zum ersten Male sang, fanden beim Publikum großen Beifall; es sind nette Sächelchen, die in Dilettantenkreisen mehr Liebhaber finden dürften als bei Musikern. Max Vogel

Waclaw Piotrowski ist ein sehr mäßiger Geiger, der weder mit neueren noch mit älteren Werken Glück hat. Immerhin war es von Interesse, eine Sonate von Benda zu hören. — Ein neuer Saal, „Meistersaal“ benannt, ist mit einem hübschen, anspruchslosen Programm eröffnet worden. Auf die Ausstattung des Saales ist viel Mühe verwandt worden, doch hätte man bedenken sollen, daß von dunklen Bronze- und Holztönen sehr schwer eine anregende Stimmung zu erwarten ist. Die Akustik erwies sich sowohl bei der Kammermusik — die Professoren Mayer-Mahr,

Bernhard Dessau und Heinrich Grünfeld spielten frisch und bieder das Trio B-dur von Schubert —, wie bei den Gesangsvorträgen als zureichend. Diese bot Lula Mysz-Gmeiner in etwas mehr zwingender als bezwingender Art, und Leo Gollanin, der trotz seiner Erkältung sehr angenehm wirkte. Ein Mißgriff waren die beiden von Matthias von Erdberg gesprochenen und von Felix Dyck begleiteten böß-sentimentalen „Gedichte in Prosa“ von Turgenjew mit entsprechender Musik von Arensky. — 3. Esplanade-Musikabend. Anmutender wirkt schon der andere neue, in dieser Saison eröffnete Musikraum: heller Marmor und auch sonst viel Weiß, sowie das pulsierende Rot der Vorhänge ergeben einen schönen Akkord und stimmen vortrefflich zur eleganten Intimität des ganzen äußeren Arrangements. Ob dieses auch in der Wahl der Kräfte glücklich ist, ist eine andere Frage. Vom genannten Abend kann man das nicht behaupten. Pugno amüsierte und erfreute durch sein feines, gut vorbereitetes Spiel, die temperamentvolle und echt französische Künstlerin Aino Ackté enttäuschte durch ihre forcierte Manier, und van Rooy war zu großzügig-derb für die tiefen Stücke, die er vortrug. Über den jugendlichen Geiger Charles Sommer, der mitwirkte und der wahrscheinlich eingeführt werden sollte, läßt sich vorläufig nur sagen, daß er ein kaltes, nicht eben bedeutendes Talent ist. — John Powell ist ein sehr begabter Pianist, der sich zwar überschätzt — sonst könnte er sich nicht mit der ungemein anspruchsvollen Sonate f-moll von Brahms hervorwagen — und der noch zuviel durch mechanische Bewegung aus dem Instrument und zu wenig aus seiner Seele schöpft, der aber, wenn er viel, viel übt, von sich reden machen dürfte. — Elena Gerhardt sang mit süßester Stimme und vorbildlicher Technik einige Manuskriptlieder vom frühverstorbenen Erich J. Wolff. In „Verspätung“ fiel das geistvolle Zwischenspiel, welches das traurige Warten des Kindes malt, angenehm auf, „Die widerspenstige Braut“ war mehr konventionell „reizend“, in „Es ist ein Schnitter“ ist zu wenig Eigenes geboten, und „Erhebung“ wirkt banal; tiefste, schönste Empfindung hingegen klingt aus dem Lied „Der Trauernde“. — Else Schmidt-Held singt mit massiger, nicht genügend geschulter Stimme, und auch in ihrem Vortrag ist mehr Natur als nötig ist. Die neuen Lieder von Karl Hallwachs sind mittelmäßige Kompositionen zu mittelmäßigen, ja nichtigen Worten. Man kann die Musiker nicht genug vor solchen ausgelebten Texten warnen; da nehme sich jeder die beiden letzten bedeutenden Tonsetzer zum Muster: Brahms und Hugo Wolf. — Heinrich von Opienski ist ein tüchtiger, warmblütiger Musiker, der mit Orchester, Gesangsstimme und Klavier sicher umzugehen versteht, dem aber eins, allerdings das Wichtigste, fehlt: der heutige Seelenrhythmus. Seine Trauer und seine Freude sind nur als Tatsachen, als Namen die unseren, aber wir erleben sie völlig anders: wir sind weit davon entfernt, die Tragik „einer königlichen Liebe“ so zu empfinden wie der Komponist, oder den „kalt und kühl funkelnden



Sternen“ nachzuklagen. Für Opienski's Kunst setzten sich die Kammersängerin Felicia Kaschowska und der Pianist Ignaz Tiegermann mit Liebe ein. — Die Cellistin Beatrice Harrison hat in kurzer Zeit so außerordentliche Fortschritte gemacht, daß man sie zu den wenigen nennenswerten Künstlerinnen ihres Faches zählen kann, und wenn man mit ihrer jungen, kräftigen, durch und durch musikalischen Auffassung vorlieb nimmt, muß man sie neben ihre bestbekannten Kollegen stellen. Sie spielte drei Konzerte: Haydns „modernes“, freundliches in D-dur, d'Albert's — der Komponist dirigierte — leidenschaftliches in C-dur und Saint-Saëns' in a-moll, eines seiner besten und gehaltvollsten Werke überhaupt. — Alexander Heinemann bekämpfte eine sichtliche Indisposition und sang mit alter Kunst und altem Beifall neben anderen einige neue Lieder von Christian Sinding, Viktor von Woikowsky-Biedau und Richard Stöhr. Die weitaus bemerkenswertesten unter diesen sind die von Stöhr: durchweg effektvolle Stücke im besten Sinne. Besonders zu empfehlen sind: „Der Morgen“ und „Die Werkeluhr“.

Arno Nadel

Melanie und Hans Michaelis, die auf zwei Geigen konzertierten, ließen ein gut abgetöntes Zusammenspiel hören, während das Technische bei beiden noch der Abrundung bedarf. Sie hoben ein wirkungsvolles Divertimento für zwei Geigen und Klavier (Alexander Neumann) von Heinrich G. Noren aus der Taufe und verhalfen ihm zu einem guten Erfolge. — Auch bei Ilja Schkolnik (Violine) kann man sich mit dem Musikalischen wohl einverstanden erklären, während der Ton oft noch zu robust und nicht ganz schlackenfrei klingt. Der Begleiter am Klavier Natanael Broman brachte, ohne besonders aufzufallen, einige Solostücke korrekt zu Gehör. — Marta Haller hatte sich ihr Programm sehr klug zusammengestellt. Ihrem hohen, lichten Sopran liegen alle zarten musikalischen Gebilde ausgezeichnet. Auch die Technik und der Vortrag stehen auf nicht gewöhnlicher Stufe. — Der Pianist Birger Hammer weiß stets zu interessieren, wenn man auch mit seiner Auffassung nicht immer einverstanden sein kann. Seine reife Technik, sein Temperament und sein Feingefühl bringen meist prächtige Leistungen zustande. — Das 8. Einführungskonzert des Verbandes konzertierender Künstler Deutschlands stand wieder nur auf einem Durchschnittsniveau. Martha Freye hat singen gelernt, bleibt aber der Poesie ihrer Vorträge alles schuldig. Eva Röttcher steckt mit ihrem Koloratursopran ganz im Dilettantismus. Helene Crancy-Möller (Rezitation) zeigte hübsches Vortragsalent mit leider auch nicht freiem Tone. Das Beste war die Klavierbegleitung von Willy Crancy. — In dem Abschiedskonzert von Margarete Arndt-Ober mit dem Blüthner-Orchester feierten die herrlichen Stimmittel der Sängerin wahre Triumphe, während die Behandlung der Stimme noch manches zu wünschen übrig läßt. Hohe Stellen klingen oft gepreßt und die tiefen Töne zu robust. — Aus dem Spiel von Ella Jonas-Stockhausen (Klavier) spricht viel Persönliches. Alles ist wohlgedacht, und sie zeichnet, mit vielleicht etwas starker Be-

tonung des Virtuosen, immer in großen Linien. — Die Stimme der Mezzosopranistin Paula Werner-Jensen klingt am besten in der Mittellage, die unfreie Höhe und Tiefe fallen dagegen etwas ab. In der poetischen Ausschöpfung ihrer Vorträge steht sie aber auf hoher Stufe. — Piet Deutsch ist bemerkenswert durch die Art, wie er seinen nicht großen Bariton beherrscht und durch die Intelligenz seiner Vorträge. Mehreren Liedern seines Begleiters Fritz Crome verhalf er zu gutem Erfolge. Ich nenne als die besten: „Ich bitte euch“ und das kühne: „Und wenn ich die Welt an die Kehle fasse.“ — Gerta Doeppner (Gesang) und Ilse Doeppner (Cello) sind junge Anfängerinnen, die aber eine Zukunft haben dank ihres Talentes und ihrer guten Schule. Wenn auch noch nichts Persönliches aus ihren Gaben spricht, so merkt man doch aus allen echtes Musikertum. Sie hatten einen trefflichen Begleiter: Romuald Wikarski. — Über die Sopranistin Käthe Schmidt ist nicht viel zu sagen, denn man hätte dann, abgesehen von einigen gut sitzenden hohen Tönen, nur zu tadeln. — Hans Kleinholz verfügt über eine hübsche Stimme, die er nur noch etwas gar zu vorsichtig behandelt. Gerade dadurch gelingt manches nicht so, wie es ihm wohl vorschwebt. — Sympathisch wirkt der weiche Bariton von Karl Kienlechner. Mancher Ton rutscht ihm freilich noch in den Hals. In seinen Vorträgen war mir vieles zu weichlich und nicht männlich genug. Marix Loevensohn steuerte in seiner bekannten meisterhaften Art Cellovorträge bei. — Die Sängerin Erna Gerstmann besitzt ansprechendes Material, das sie auch im piano gut zu verwenden weiß. Mit der Atemtechnik steht sie oft noch auf gespanntem Fuße. — Anna Erler-Schnaudt (Alt) und Max Krauß (Bariton) hatten sich zu einem Lieder- und Duetten-Abend zusammengetan. Die Sängerin weiß ihre umfangreiche und ausgiebige Stimme gut zu beherrschen. Im Überschwang des Gefühles tut sie nur manchmal etwas zu viel des Guten, so daß sich dann ein zu häufiges Portamento bemerkbar macht. Ihr Partner hat glänzendes Material, das er auf dem besten Wege ist, ganz in seine Gewalt zu bekommen. Emil Thilo

In recht ungünstiger Disposition sang Margareta Prochnewski-Petzhold Lieder älterer wie neuerer Meister und ließ deshalb die Frage unentschieden, ob ihr Organ schon dauernd oder nur zeitweise an Wohlklang beeinträchtigt sei. James Simon, der auch Chopin's Ballade op. 52 spendete, begleitete sie wundervoll. — Marguerite Berson hätte sich nicht mit Brahms' Violinkonzert einführen sollen, für das ihre Technik kaum, ihr geistiges Erfassen aber keineswegs ausreichte. Etwas besser gelang ihr Laos Symphonie espagnole, den zweiten Satz bewältigte sie mit ihrer kraftvoll energischen Bogenführung ganz passabel; schließlich war aber doch alles noch zu wenig ausgereift, um einen Platz in einem Berliner Konzertsaal zu verdienen. — Isa Berger Rilba hat an der Entwicklung ihrer hohen Sopranstimme mit Erfolg gearbeitet. Dem Klange nach ist jetzt ihr hohes Kopfreger, das mühelos bis ins *f*<sup>3</sup> reicht, von seltener Schönheit und Klarheit; technisch, das heißt was Kehlertrefflichkeit betrifft, hat sie zwar

manches erreicht, aber doch noch nicht genug, um eine so anspruchsvolle Arie wie die der Konstanze aus Mozarts „Entführung“ ohne Bedenken auf das Programm eines Berliner Konzertes setzen zu dürfen; vornehmlich bedarf ihr Triller, der noch immer ungewandt und unklar klingt, wesentlicher Vervollkommnung. Eine Reihe neuer Lieder von Georg Schumann, unter denen das „Trutzliedchen“ wohl das inhaltlich wertvollste ist, gaben ihr Gelegenheit, Vortrag und Auffassungsgabe zu bekunden. — Recht günstige Eindrücke hinterließ der Liederabend von Dora Wittekindt, zumal es sich hier um ein erstes Auftreten handelte. Die Stimme der Dame, ein voluminöser Alt, klingt am schönsten im piano; leider verwendet es die Sängerin nach Art aller Kunstnovizen nur recht spärlich und bringt sich dadurch selbst um manche schöne Wirkung. Im forte klingt das Organ meist scharf, eine Folge zu gewaltsamer, für den Konzertgesang nicht geeigneter Tongebung. Auch dem Atem fehlt noch die ruhige Geschmeidigkeit; die Vokalisation ist in Ordnung bis auf ein paar spitze, unschöne; im Vortrag und in der musikalischen Auffassung dagegen bekundete sie Geschmack und Talent. Eduard Behm begleitete mit wundervoller Feinfühligkeit. — Ernst Alfred Ayes Organ, ein schwächtiger Bariton, ist im Klange reizlos, aber bis auf einige recht flache hohe Töne leidlich geschult. Im Vortrag zeigten sich Unmanieren und in der Auffassung Geschmacklosigkeiten, wie ein oft ganz unmotiviertes Zerreißen des Tempos. — In Reinhold Koenenkamp lernte ich einen intelligenten, musikalisch vornehm erzogenen Sänger kennen, dessen Stimme, ein nicht unsympathischer Tenor, was Vokalisation und Tragfähigkeit des Tons betrifft, erfreulichen Ernst der Studien erkennen läßt. Würde es ihm gelingen, eine im mezza voce viel häufiger als beim forte auftretende Unfreiheit der Tonbildung zu besiegen, so würde sein Organ unzweifelhaft durchweg das gewinnen, was ihm jetzt zu seinem Schaden fehlt, nämlich metallischen Glanz. Seinem vortrefflichen Begleiter, Prof. M. Stange, ersang er mit drei geschickt und wirkungsvoll konzipierten Liedern einen schönen Erfolg und durfte sogar selbst als Komponist eines Liedes den Dank des Publikums entgegennehmen. — Keinen guten Abend hatte Tilly Koenen mit ihrem Schubert-Wolf-Abend. Die Stimme der Künstlerin in ihrer glanzvollen Pracht und Üppigkeit ist auf dramatische Wirkung zugeschnitten. Wo die Eigenart der von ihr gewählten Lieder dies zuließ, löste sie ihre Aufgabe mit gewohnter Verve. Nicht so glücklich war sie dagegen beim Vortrag rein lyrischer Stücke, wie Schuberts „Ave Maria“ oder „An die Musik“. Das sind Lieder, die man von viel unbedeutenderen Sängerinnen schon viel besser gehört hat. Ein als Zugabe gespendetes, selten gesungenes Lied von Schubert, „Der Hirt auf dem Felsen“, zeigte ihr Organ in dem Riesenumfang von zwei Oktaven und einem ganzen Ton. — In angenehme Erinnerung brachte sich der als trefflicher Techniker und tüchtiger Musiker bestens bekannte Geiger Theodore Spiering mit einem populären Violin-Abend, in dem er außer Mozarts Es-dur Konzert eine selten gehörte C-dur Phantasie op. 131 von Schu-

mann in dankenswerter Weise zu Gehör brachte. Chausson's poème op. 25 ist eine konventionelle, nicht sonderlich geistvolle Arbeit. Vieuxtemps' a-moll Konzert machte den Beschluß. Dr. Rudolf Siegel dirigierte. — Einen sehr schönen Erfolg ersang sich auf dem für sie noch ungewohnten, heißen Boden des Konzertpodiums die Königliche Sängerin Margarete Parbs. Sie hat von der Bühne her erfreulicherweise fast nur Gutes in ihre Konzertsittigkeit mit hinübergenommen, das heißt nur das, was auch dem Konzertgesang zur Zier gereicht, vor allem ihre hohe Intelligenz und Lebendigkeit des Vortrags, der immer, selbst in den larmoyanten Gesängen eines J. P. A. Schulz, Reichardt oder Himmel eigenartig und charaktervoll blieb. Ihre Stimme, ein ausgiebiger Mezzosopran, ist besonders in der Lage um  $f^2$  herum von üppigem Wohllaut und frischem Reiz; sobald es der Künstlerin gelingt, ihre Atemkultur nach den Anforderungen des Konzertgesangs zu verfeinern, hat sie die Anwartschaft, eine unserer interessantesten Konzertsängerinnen zu werden. — Keinen guten Verlauf nahm der Vortragsabend des Prof. Feuchtinger, der in der Theorie für eine Kultur des Zungenbeinmuskels als des allein seligmachenden Faktors der Gesangspädagogik eintrat und sich hierüber in nicht sehr fließender, aber doch nicht uninteressanter Weise ausließ. Hätte er es damit bewenden lassen, so wären wenigstens die Ehren des Abends gerettet geblieben. Um aber seine Theorie in die Praxis zu übersetzen, mußte er uns nun auch noch einige seiner Schüler vorführen, und da zeigte es sich freilich, daß gerade das Gegenteil von dem erreicht war, was er vorher behauptet hatte, nämlich bei allen dreien ein verblüffend gleicher falscher Sitz der Töne „über den Bruch hinaus“ (um seinen Ausdruck beizubehalten). Der Abend erhielt dadurch einen unfreiwillig heiteren Abschluß, dessen Kosten die drei armen Dressierten zu tragen hatten. — Einen glänzenden Erfolg erspielte sich der junge amerikanische Geiger Frank Gittelson. Bachs E-dur Konzert habe ich kaum je zuvor so stilvoll, innig und doch mit so schlichter Größe vortragen hören. Wie ein großer, seelenvoller Gesang quoll das herrliche Adagio aus seinen Fingern hervor, dem auch Edmund von Strauß mit dem Blüthner-Orchester in hervorragendem Maße gerecht wurde. In Kauns interessantem Phantasiestück zeigte er seine Technik ebenso entwickelt wie sein musikalisches Verständnis und bestätigte diese Eindrücke durch den hochachtbaren Vortrag von Brahms' Violinkonzert. Emil Liepe

Max Schroth sang Lieder und Balladen. „Sang“? Es war kein Vergnügen, zu hören, wie eine so ungelenke Stimme forciert wurde, um aus ihr mehr herauszuholen zu wollen, als beim besten Willen im Bereiche der Möglichkeiten lag. Stimmliche Kultur fehlt ihm fast gänzlich. Mag sein, daß durch Krankheit usw. der sinnliche Reiz seiner Stimme verloren ging; dann würde er aber besser daran tun, nicht zu konzertieren, resp. zu warten. Mein Unbehagen wurde noch dadurch gesteigert, daß der Begleiter, Clemens Schmalstich, seine Aufgabe sehr leger aufzufassen schien. Wozu dieses Präliminieren vor jeder Programm-Nummer? Von der „pianistischen“ Mitwirkung will ich ganz schweigen. —

Von Gwendolyn und Arthur Williams hörte ich eine neue Sonate in a für Klavier und Violoncello von Karl Klingler. Ich kann mich kurz fassen: Klingler hat sich da ins Lager der Modernen begeben, was er lieber nicht tun sollte. Es liegt ihm nicht so, wie der klassische Stil jener Kammermusik, deren vorzüglicher Vermittler er uns schon so oft gewesen. Anlage der Thematik, Figuration usw., besonders die spieltechnischen Varianten des Streichinstrumentes verweisen auf klassische kompositionstechnische Deutung des Sujets. Außerdem spielten die beiden Regers F-dur Sonate op. 78 und Beethovens Sonate in D op. 102/2, technisch und musikalisch fast einwandfrei. Der Cellist dürfte mehr noch aus seiner Reserve herausgehen, die Pianistin dagegen das Pedal mit größerer Sorgfalt benutzen. — Hertha Dehmlovs Stimme ist im letzten Jahre ganz bedeutend veredelt worden. Auch jetzt noch mitunter zu dunkel gefärbt, beschränkt sich dieser bisherige Hauptfehler ihrer Stimme nur mehr auf einzelne Vokale. Unmöglich doch statt „bald“ bold, statt „Grab“ Grob, statt „Leid“ Loid zu singen. Im Französischen war's noch ärger, begünstigt durch die notwendige nasale Grundfärbung der Sprache. Die Gruppe von Claude Debussy (u. a. „Mandoline“) wirkte daher am wenigsten künstlerisch vollendet. Rein gesangstechnisch ist an Frl. Dehmlovs Stimme kaum noch etwas auszusetzen. — Arthur Egidi absolvierte sein 3. Konzert (Bach-Abend) unter Mitwirkung von Gustav Werner vom Deutschen Opernhause. Da hat ihm aber der Zufall einen bösen Streich gespielt, denn Werner ist ein völlig unbrauchbarer Tenor. Diese Erkenntnis, die Egidi ein wenig zu spät gekommen sein mag, wirkte offenbar auf den Konzertgeber ein. Der Bach klang zu monoton. Die Thematik und Phrasierung waren zu wenig plastisch herausgearbeitet. Jedenfalls hat Egidy das Verdienst, in seinen drei Konzerten ein interessantes neues Orgelwerk in höchst eindrucksvoller Weise vorgeführt zu haben. — Der jugendliche Eddy Brown erbrachte von neuem den Beweis, daß er ein sehr befähigter Geiger ist. Vorläufig legt er jedoch noch zu großen Nachdruck auf technische Spezialitäten. Seine Bogenführung ist fast vollendet zu nennen. In manueller Hinsicht dürfte er sich noch größerer Korrektheit befleißigen, besonders in Doppelgriffen bei schwierigem Lagenwechsel. — In der Philharmonie das 1. „Elite-Konzert“. Mitwirkende: Claire Dux, Edith von Voigtlaender, Hermann Jadlowker und Emil Sauer. Otto Bake begleitete. Das gewohnte Bild im Saal: Große Fülle, im Parkett eine Modenschau, eine Unzahl unmusikalischer Menschen, die sich den Anschein geben, Kunstverständnis zu besitzen. In Anbetracht dessen das berühmte „hochkünstlerische Programm“. Man weiß nie, gibt dieses oder das Auditorium Anlaß zur „Elite“-Signierung. Hoffentlich machen die Künstler bei dieser Gelegenheit ein Geschäft. — Anna von Gabain zählt zu den ernst zu nehmenden unter den klavierspielenden Damen. Ihr technisches Vermögen hält ihrem künstlerischen die Wage. Es ist eine Freude, sie zu hören. Diesmal absolvierte sie ein äußerst anspruchsvolles Programm mit Werken von Reger, Draeseke, d'Albert und Brahms. Die

Konzertgeberin bewies wiederum in schlagender Weise, daß es für die Ausführung eines schwierigen Werkes nicht notwendig ist, daß man „auswendig“ spiele. Sie spielte alles nach Noten. Man sollte zu dieser Art des öffentlichen Musizierens allgemein zurückgreifen. Ich bin fest davon überzeugt, daß dann das letzte Stündchen der Tasten-Akrobaten geschlagen hätte. — Fanny Federhof-Möllers Stimme fehlt so ziemlich alles, was zur „Ausbildung“ gehört. Die Qualität ihres Organs ist teilweise nicht übel, andererseits aber, besonders in der Höhe, recht zweifelhaft. Der Vortrag läßt sehr viel zu wünschen übrig. Infolgedessen konnten einige erstmalig gesungene Lieder von Sigfrid Karg-Elert wenig auf Erfolg rechnen. Es waren dies „Rosenlieder“ (drei Impressionen) und „Drei Nixenlieder“, sämtliche mit unglaublich läppischen Texten. Auch die musikalische Faktur dieser neuen Lieder ist verschwommen. Mit oder ohne Absicht, jedenfalls wirken sie nur als momentane Einfälle, nicht aber als streng zu bewertende organische Gefüge. — Ary van Leeuwen, der bekannte Soloflötist der K. K. Hofoper in Wien, kehrte wieder bei uns ein. Er spielte im Verein mit Paula Weinbaum (Alt), Theodor H. John (Viola) und Paul Schramm (Cembalo) ausschließlich Werke von Joh. Seb. und K. Ph. E. Bach. Seine bewundernswerte Virtuosität, gepaart mit feinstem musikalischen Empfinden und Stilgefühl, garantiert für die seltensten Genüsse. Ob es allerdings wünschenswert ist, unser Klavier bei Bach durch das historische Cembalo zu ersetzen, möchte ich nach diesem Abend fast verneinen. Das Volumen des Instruments ist für größere Räume und besonders bei Kammermusik zu dürftig. U. a. wurde auch ein neues Instrument von A. van Leeuwen vorgeführt, und zwar ein Albisophon. Es ist eine Baßflöte neuer Konstruktion, gebaut nach Angabe von Abelardo Albisi, Soloflötist der Mailänder Scala. A. van Leeuwen spielte das merkwürdige Instrument als Erster zum ersten Male in Deutschland. Vorläufig scheint mir die Sache noch ein wenig problematisch zu sein, tonlich sowohl als auch nach der ästhetischen Seite hin. Man muß abwarten, ob diese Flötenkategorie in mehr vervollkommneter Art Eingang findet in unser Symphonie-Orchester. Wünschenswert wäre es jedenfalls. — Im Blüthner-Saal hörte ich, begleitet vom Hausorchester, unter der straffen, sachkundigen Leitung Wassili Safonoff's eine junge, sehr talentierte Geigerin zum ersten Male: Isolde Menges. Zwar noch keine vollendete Künstlerin, aber eine, die es werden wird. Ihren Namen wird man sich merken müssen. Technisch und auch tonqualitativ muß die junge Dame sich noch gehörig vervollkommen. In musikalischer Hinsicht ist sie von verblüffender Fröhreife. Außer den Konzerten von Brahms und Tschaiowsky spielte sie noch einige kleinere Kompositionen von Chopin-Auer, Fr. Kreisler und Brahms-Joachim, die ihr fast besser gelangen als die großen Konzerte.

Carl Robert Blum

Das Klavierspiel der Schwestern Rose und Ottilie Sutro läßt eine gute Zusammenarbeit und musikalisches Verständnis erkennen. Die Uraufführung zweier kleineren Stücke im Fugen-

stil op. 19 von Pierre Maurice war eine wohlgeungene. Dieser Komposition kann man nur kurze Lebensdauer prophezeien. — Bruno Hinze-Reinhold, der ernst denkende und nur nach der Seite des Ausdrucks strebende Pianist, gab unter Mitwirkung von Anna Hinze-Reinhold ein Konzert, das ihm und seiner Partnerin einen unbedingten Erfolg sicherte. Besonders hervorzuheben ist die Wiedergabe der Märkischen Suite op. 92 für zwei Klaviere von Hugo Kaun, die sicher durchgereift erklang. Dem Werke kann man weiteste Verbreitung wünschen. — Eine großzügige Spielerin ist Erika Woskow. Die Variationen und Fuge über ein Thema von Bach von Max Reger bewältigte sie mit bewunderungswerter Sicherheit nach musikalischer wie rein technischer Seite. Etwas mehr Oberarmtätigkeit sowie weiches Einschmiegen in die Tastatur wäre von Nutzen zur Bildung eines volleren und weiter tragenden Tones. — Das neugebildete Marteau-Quartett brachte an seinem zweiten Abend Werke von Brahms, Jaques-Dalcroze und Schumann. Gegenüber dem ersten Abend hat sich das Zusammenspiel besser gestaltet. Dem Cellisten wäre ein festerer und sicherer Ton besonders in der Kantilene zu wünschen. Ein Mehrherausgehen und etwas mehr Leben sollte kultiviert werden, damit nicht allzusehr Vornehmheit und Reserve dem inneren Werte der Werke Abbruch tun. — Edouard Risler war trefflich disponiert. Er hatte einen großen Abend. Werden auch einzelne Teile sehr dozierend wiedergegeben, so ist der große Zug niemals zu verleugnen. Technik tritt zurück, und nur der gewollte Ausdruck des Kunstwerkes tritt in den Vordergrund. Eine aufrichtige und ehrliche Arbeit. Op. 57 von Beethoven war eine große Tat. — Mira Pollheim ist eine tüchtige Pianistin. Die Technik ist weit vorgeschritten und ihr musikalisches Können ist fein durchgebildet. Zur Vervollkommenheit ihrer Technik möchte ich empfehlen, Accorde und Oktaven nicht herauszuhauen, sondern mehr mittels Gleitung aufzusetzen. Richard Burmeister leitete das Orchester, vielmehr seine Schülerin um die Klippen von Liszts Concert pathétique und Konzert Es-Dur. — Ernst von Lengyel verspricht ein großer Pianist zu werden. Steht sein Hauptkönnen einstweilen noch zu sehr im Sinne der Technik, so wird mit den Jahren der geistige Gehalt mehr in das Vordertreffen geführt werden. Die Anlagen sind in bester Weise vorhanden. Hanns Reiss

Frederic Lamond, der Beethoven-Spezialist, errang mit den Diabelli-Variationen nur einen Achtungserfolg, während er nach dem Vortrage des Türkischen Marsches stürmisch gefeiert wurde. Zu Unrecht! Den belanglosen Marsch spielen Hunderte weit besser als er, während ihm den Aufbau der Variationen so leicht keiner nachmachen wird. An Einzelheiten merkte man leider wieder, daß Lamond kein großer Techniker ist, und daß sich seine Temperamentsäußerungen schon deshalb stets in bescheidenen Grenzen halten. Seine Beethoven-Interpretationen sind fast immer allzu sachlich, allzu durchdacht; sie verdienen objektiv gewiß allerhand Anerkennung; aber sie begeistern nicht, weil es ihnen an Gefühlswärme fehlt. Lamond gestaltet seinen Beethoven oft vortrefflich, aber er erlebt ihn nicht;

darum ist sein Spiel immer nur Reproduktion, niemals Neuschöpfung. — Auch das Klingler-Quartett läßt sich zuweilen in seinem Streben nach Joachimscher Klassizität zu kühler Sachlichkeit verleiten. Es vermeidet allzu absichtlich jedes Pathos, jede stärkere Temperamentsäußerung. Immerhin sind seine Vorträge stets eine wahre Erquickung für diejenigen, die auf reine Intonation und klare Gestaltung das Hauptgewicht legen. Die Wiedergabe eines Mozartschen Quartettes war von feinstem Stilempfinden getragen. Dagegen wurde Haydns Kaiserquartett unbegreiflicherweise wie ein hübsches Spielzeug behandelt. Am meisten litt hierunter der letzte Satz, bei dem man den Übergang von c-moll nach C-dur nur als eine spielerische Nuance empfand. — Im Gegensatz zu Lamond ist Wilhelm Backhaus ein Musiker, der sich zuweilen weniger durch sein Gestaltungsvermögen als durch seine Finger inspirieren läßt. Nach seinem Beethovenabend gab er ein Konzert mit Chopin'schen Werken. Verblüffend war wiederum die Leichtigkeit, mit der er alle technischen Schwierigkeiten überwand. Daß er diesmal Selbstbeherrschung genug besaß, um alle virtuoson Regungen zu unterdrücken, muß freudig anerkannt werden. Nicht einen Fingerakrobaten, sondern einen feinsinnigen Musiker am Klavier hörte man. Über Verschiedenheiten der Auffassung soll nicht gestritten werden. Man darf jederzeit von der „feststehenden“ Tradition abweichen, wenn die Abweichung nicht willkürlich erscheint, sondern überzeugend wirkt. — Daß es keine feststehenden Normen gibt, bewies auch Ludwig Wüllners erster Liederabend. Lessing stellte einst die Frage, ob Raffael nicht einer der größten Maler gewesen wäre, selbst wenn er keine Hände gehabt hätte. Wüllner ist sicherlich einer unserer hervorragendsten Liederinterpreten, trotzdem er rein stimmlich mit keinem anderen berühmten Sänger konkurrieren kann. Daß er Schuberts „Winterreise“ vortrug, war in jedem Fall ein Fehler. Es gibt ja so unendlich viele Lieder, bei denen das Deklamatorische die Hauptsache ist. Wüllner sollte die Grenzen seines Spezialgebietes nicht überschreiten. Als Schubertsänger ist er meines Erachtens trotz der Innerlichkeit seines Vortrages unmöglich; vor allem deshalb, weil die Gefühls-werte sehr viel weniger in den Wilhelm Müllerschen Versen, als in den Schubertschen Melodien liegen, die man singen muß, aber nicht deklamieren, flüstern und hinausschreien darf. — Im Gegensatz zu Wüllner zählt Ludwig Heß zu den Stimmgewaltigen. Diesmal war er anfangs recht matt. Es scheint überhaupt, daß er stets ein Dutzend Lieder gesungen haben muß, bevor er sich im Vollbesitz seiner Stimmittel befindet. Zwei Lieder von Wolf und zwei von Liszt wußte er (mit sehr geschickter Verwendung der Kopfstimme) so tief innerlich zu interpretieren und so klangschön vorzutragen, wie man sie selten gehört hat. Leider dämpften am Schlusse zwei üble Schmarren von Eugen Haile die Begeisterung recht erheblich. Es gibt in der Tat kaum etwas Geschmackloseres als „Es regnet“ von Haile. Derlei nach Liedern von Wolf und Liszt vorzutragen, ist unverzeihlich. In Amerika kann man so etwas vielleicht machen, in Deutschland nicht. Das möge der Konzertgeber berücksichtigen, wenn er von seiner Amerikafahrt heim-

gekehrt ist. — Einen ungetrübten Genuß bereiten den Hörern ein Konzert von Joseph Lhévinne. Der bekannte Künstler bewies von neuem seine glänzende pianistische Begabung. Schlechthin vollendet war sein Zusammenspiel mit seiner Gattin in Mozarts Es-dur Konzert für zwei Klaviere und Orchester. Eine größere Präzision im Mechanischen und eine reinere Harmonie im Geistigen ist zwischen zwei Klavierspielern kaum denkbar. Es empfiehlt sich übrigens, dem Beispiel des Künstlerpaares zu folgen und die beiden Flügel in entgegengesetzter Richtung neben einander zu stellen. Man soll dem andern Spieler in die Augen sehen können und nicht nach den Fingern schießen. Der behäbige Dirigent (W. v. Safonoff) dirigierte ohne Taktstock und versenkte zumeist den Daumen der Linken in die Westentasche; aber es ging auch so. — Minder Erfreuliches ist über einen Novitätenabend Henri Marteau's zu berichten. Ein symphonischer Prolog zu Kleists „Prinz von Homburg“ von Willibald Kaehler erwies sich als eine zu dick instrumentierte, sonst aber ganz passable Kapellmeisterarbeit; eine symphonische Dichtung „Das Leben ein Traum“ für Violine und Orchester von Otto Neitzel aber würde zu schärfster Ablehnung herausfordern, wenn man nicht dem geschätzten Verfasser seiner anderweitigen Verdienste halber Rücksicht schuldig wäre. Der einzige Gewinn des Abends war ein zwar überlanges, aber klangschönes und vortrefflich gearbeitetes „Passacaglia-Konzert“ von Hans Koeßler, das vom Konzertgeber ganz wundervoll gespielt wurde. Komponist und Interpret fanden reichen und wohlverdienten Beifall. — Das erste diesjährige Loevensohn-Konzert brachte ein neues Streichquartett (op. 16) von Paul Scheinpflug, dessen erster Satz anlässlich des Danziger Tonkünstlerfestes<sup>1)</sup> seine Uraufführung erlebte. Das Werk fesselt von der ersten bis zur letzten Note und bietet im Detail mancherlei Reizvolles. Aber es ist allzu formlos und strebt wie so viele moderne Quartette nach orchestralen Wirkungen. Die Wiedergabe durch das Loevensohn-Quartett war sehr fein abgetönt und verdient auch wegen ihrer temperamentvollen Gestaltung uneingeschränktes Lob. Als Mitwirkende sang Frieda Langendorff (anstelle von Fräulein Ohlhoff) Lieder von Marx und Wolf, ohne den Erfolg zu erzielen, den sie als Bühnensängerin zu finden pflegt. Den Schluß des Programms bildete „auf vielseitiges Verlangen“ eine Wiederholung von Joseph Jongens zweidimensionalem Klavier-Quartett op. 33. (Es ist sehr lang und sehr breit, aber leider gar nicht tief.)

Richard H. Stein

Gunna Breuning, Paulus Bache und Max Trapp haben sich zu einer Triovereinigung zusammengetan, und was sie an ihrem ersten Abend boten, versprach viel für die Zukunft. Der erste Satz des Brahms'schen c-moll Trio op. 101 wurde voll Schwung und Feuer gespielt, wenn auch ein wenig derb angefaßt; eine prächtige Leistung war die Wiedergabe des zweiten Satzes mit seinen geheimnisvoll flüsternden Stimmungen; beim dritten Satz muß man sich bekanntlich hüten, süßlich zu werden; dieser Ge-

fahr sind die Konzertgeber nicht immer entgangen. Sehr dankenswert war es, einmal wieder Beethovens Kakaduvariationen hervorzuholen; sie wurden famos zusammengespielt, und es fehlte auch nicht am nötigen Humor; wie ergötzlich ist es doch, wenn der Schalk im Moll-sätzchen sein Schelmengesicht hervorsteckt; sogar eine Spieluhr imitiert er, bis er das Thema im Kontrapunkt zu Tode hetzt — um zum Schluß wieder eine scheinheilige Miene aufzustecken! — Auch das Heß-Quartett hat sich neu gebildet. Der treffliche Führer hat die Herren Albert Stoessel, Richard Heber und Max Baldner um sich versammelt, und wenn auch die Hörergemeinde ein wenig zusammengeschmolzen ist, so sind doch sicher nicht die besten ausgeblieben. Das Zusammenspiel ließ wohl hier und da noch einen Wunsch offen, aber ein ernster künstlerischer Geist waltete sowohl über Brahms (op. 51, 2) wie über César Franck, obwohl ich die Wahl des Franck'schen D-dur Quartetts gerade für dieses 1. Konzert nicht für glücklich hielt. Alle Sätze leiden an einer fast hypertrophischen Länge und sind mehr ergrübelt als erdichtet. Nur der zweite Satz mit seiner dämmernden Grazie macht eine Ausnahme. Er wurde übrigens famos gespielt; das huschte wie auf silbrigen Elfenfüßen dahin. — Willy Heß begegnete ich am nächsten Tag wieder als Solist im Konzert des Berliner Liederkranz. Seine kristallklaren, technisch aufs feinste ausgemeißelten und elegant gespielten Vorträge lösten rauschenden Beifall aus. Der Liederkranz hatte ein Programm aufgestellt, das eigentlich dem Geiste des Männergesanges insofern zuwiderlief, als der Keim und Hauptbestandteil jedes Chorgesanges, das leichte Volkslied, ganz unberücksichtigt geblieben war; es ist aber bisweilen eine größere Kunst, kleine Volkslieder vollendet wiederzugeben, als sich mit Kunstarbeiten schwersten Kalibers abzuquälen. Davon abgesehen zeigte der Verein sich auf einer stattlichen Höhe künstlerischer Leistungsfähigkeit; nur bei Cornelius' „Alter Soldat“ geriet er ernstlich ins Schwanken. Karl Kämpfs „Die Stadt“ stand zum erstenmal auf dem Programm; es ist eine ernste gediegene Arbeit, mit feinsten Stimmungsmalerei durchsetzt, wirkungsvoll im Aufbau, aber auch enorm schwer. Vielleicht hätten sich noch mehr Kontraste herausholen, überhaupt die ganze Wiedergabe durchsichtiger gestalten lassen. — Die geschätzte Geigerin Edith von Voigtlaender hatte sich mit Arthur van Eweyk zu einem Konzert vereinigt. Das respektable Können der ersteren, ihre edle Tongebung und ihre gute Musikernatur machten ihre Vorträge recht erquicklich. Sie spielte unter anderem das Phantasiestück op. 66 von Kaun, das sich nicht anspruchsvoll gibt, sondern Musik um der Musik willen ist; einmal fangen allerdings die Walküren darin an zu jauchzen, und gegen den Schluß tritt das technische Moment stark in den Vordergrund. Eine ganz wundervolle Schöpfung aber ist desselben Komponisten Abendlied mit obl. Violine. Eweyk sang es; er war leider nicht gut disponiert; die Höhe machte ihm Schwierigkeiten. Trotzdem konnte man sich seiner gediegenen Künstlerschaft erfreuen. Nur möchte ich sowohl ihm wie der Konzertgeberin einen Schuß mehr Temperament wünschen. Interessant waren die vier

<sup>1)</sup> Vgl. die Analyse des Komponisten in der „Musik“, XI, 16, S. 229f.

Lieder des (im übrigen doch wohl immer noch zu hoch eingeschätzten) Joseph Marx: das sehr melodische „Wie reizend bist du“, das zarter Stimmungen volle „Abends“, das „Ständchen“, das einfache melodische Linien mit kunstvoller Begleitung umgürtet und mit pikanter Rhythmik würzt und nur in der zweiten Strophe aus der Rolle fällt, und endlich das gesuchte und geschraubte „Wofür“. Max Laurischkus begleitete sehr fein; er war der Geigerin auch in Brahms' sonniger „Meistersinger“-Sonate (op. 100) ein trefflicher Gefährte. — Lolo Barnay sieht sehr süß aus und singt stellenweis sehr süß. Das ist bei deutschen Volksliedern nicht immer angebracht: „In einem kühlen Grunde“ z. B. behandelte sie geradezu als „Schmachtlappen“ (sit venia verbo!). Für lustige Volkslieder aber fehlt ihr Humor und Temperament. Außerdem muß sie an ihrer Höhe arbeiten, die im forte hart und schrill klingt. — Hedwig Damman konnte ihre an sich schönen Stimmittel nicht zur Geltung bringen, da sie unglaublich befangen war. Ich will ihr wünschen, daß die Zeit dieses Lampenfieber kuriert. Die Vorträge der Mitwirkenden, Else Dörenberger (Violine) und Edmund Goldfisch (Klavier), bewegten sich auf dem Niveau einer tüchtigen, wenn auch nicht überragenden Künstlerschaft. — Vivian Gosnell steckt noch stark im Anfängertum. Sein klangvoller Bariton wird einstweilen noch nicht nach Gebühr ausgenützt; alles ist auf mezza voce gestimmt, während die Stimme im forte noch sehr hart und rauh klingt. Die kleinen italienischen Sachen sang, bzw. säuselte er nicht übel, aber dem Schubertschen „Prometheus“ fehlte alle künstlerische Kultur, und der falsche Einsatz in der „Lotosblume“ hätte unbedingt nicht vorkommen dürfen. — Messchaert! Ein herrlicher Liederabend. Der Sänger war vorzüglich „in Form“, und alle Vorträge gewährten ausnahmslos reinsten Genuß. Wie achtungsgebietend ist doch beispielsweise seine Technik, über den schwindenden Glanz seiner Höhe durch ausgiebige Verwendung der Kopffresonanz hinwegzutäuschen. Wie stilecht und stilrein die Auffassung, ob er Schubert, Brahms oder Wolf singt. Wie golden sein Humor, wenn er die köstlichen Pointen in Wolfs „Musikant“ oder der „Storchbotschaft“ herausholt. Wäre es nicht überhaupt einmal eine lohnende Aufgabe für einen wirklich guten Sänger, einen ganzen Abend lang den Humoren bei Wolf, Haydn, Mozart, Weber, Loewe, Schubert usw. nachzuspüren? Einstweilen überläßt man den Humor noch immer den Volkslied- und Lautensängern. So haben sich neuerdings Elsa Laura von Wolzogen und Carl Clewing zu gemeinsamem Wirken zusammengetan. Frau von Wolzogens nette Vortragsweise ist ja bekannt. Clewing ist ihr an stimmlichem Fond bedeutend über; auch als Vortragskünstler gehört er zu den besten — aber das Lautenspiel! Dadurch, daß er die Saiten statt von der Seite von oben anreißt, schlagen sie wieder auf das Holz zurück und geben einen unangenehm klirrenden Klang, bei dem natürlich auch Resonanz und Tragfähigkeit vollkommen verloren geht. Außerdem war das Instrument den ganzen Abend total verstimmt. Das Hildebrandslied ist übrigens nicht das älteste Volkslied, sondern die älteste erhaltene Heldensage, die sich in

späteren Jahrhunderten zu vielen Volksliedern kristallisierte. Aber Clewings charmante Vortragskunst hilft selbst über solche literarische Entgleisungen weg. Max Burkhardt

**BRESLAU:** Der Orchesterverein hat seine Tätigkeit wieder in vollem Umfange aufgenommen. Das 1. Abonnementskonzert brachte die Symphonie No. 4 B-dur von Beethoven und die Brahms-Variationen über den Choral St. Antoni, beide in tadelloser Ausführung unter Leitung Dohrns. Aaltje Noordewier-Reddingius erbrachte namentlich in der Bachschen Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen“ einen gelungenen Beweis ihrer hochentwickelten Gesangkunst. Da zu dem 2. Abonnementskonzert ein Solist nach dem andern absagte, blieb nichts übrig, als dem Konzert einen rein orchestralen Charakter zu geben. Dohrn beschränkte sich auf zwei Symphonien: Brahms' Dritte und die Siebente von Bruckner. Das Experiment, ein solistenloses Konzert zu veranstalten, gelang über Erwarten gut. Wenn auch die Generalprobe beträchtliche Lücken im Zuhörerraum aufwies, so war doch die Aufführung gut besucht, und dank der vorzüglichen Wiedergabe beider Werke hat sich das Publikum bei Brahms und Bruckner sehr wohl befunden. — Auch die Kammermusik-Abende mit Dohrn, Wittenberg, Behr, Hermann und Melzer haben wieder eingesetzt. Der erste Abend brachte in vortrefflicher Ausführung je ein Streichquartett von Mozart und Beethoven und als Neuheit ein interessantes Konzert für Klavier und Violine mit Streichquartett-Begleitung in D-dur von Ernest Chausson. — Hermann Behr, der Dirigent der volkstümlichen Mittwochskonzerte wartete in seinem 1. Konzert mit der c-moll Symphonie von Brahms auf, deren Gehalt mit großer Energie herausgearbeitet wurde. In demselben Konzert spielte Nora Duesberg, eine ganz ausgezeichnete Wiener Geigerin, das Violinkonzert von Tschaiowsky. — Julia Culp gab einen von etwa 2000 Personen besuchten Liederabend. — Recht interessant gestaltete sich ein Konzert des Breslauer Vokal-Quartetts von Martha Aumann-Lindner, Helene Borck, Max Janssen und Otto Gaertner. Dieses Quartett hat sich zur Aufgabe gestellt, vokale Kammermusik zu pflegen und den großen Schatz zu heben, den wir in den alten Madrigalen besitzen. Gleich das 1. Konzert gelang über alle Erwartung. Man hörte Vokalsätze von Pitoni, Bennett, Praetorius, Leo Haßler und Friederici in einer aufs feinste abgewogenen Ausführung. — Das große Konzert, mit dem unsere Jahrhundertausstellung geschlossen wurde, fand wieder in der Jahrhunderthalle vor 5000 Zuhörern statt. Leider war diesmal der Klangkörper nicht auf die numerische Höhe gebracht worden, die die große Halle nun einmal braucht. Die Neunte Symphonie von Beethoven und die Alt-Rhapsodie von Brahms klangen zu sehr en miniature, so daß tiefere Wirkungen nicht erzielt wurden.

Josef Schink  
**DRESDEN:** Das 1. Symphoniekonzert der Serie B brachte als Neuheit eine Symphonie h-moll von Kurt Striegler, die hier ihre Uraufführung erlebte. Der Komponist ist an derselben Stelle bereits einmal mit einer Symphonie a-moll zu Worte gekommen und hat



mit ihr damals Hoffnungen erweckt. Sein neues Werk erfüllt diese nur insofern, als es den Tonsetzer jetzt im Vollbesitze der technischen Fertigkeit zeigt. Er instrumentiert gut, weiß wichtige Steigerungen herbeizuführen und mit seinem thematischen Material geschickt zu arbeiten. Aber rein musikalisch steht die neue Symphonie hinter der älteren nach meiner Meinung zurück. Sie ist in der Erfindung weniger originell, zeigt mehr die glatte Mundart des Eklektikers als die tiefe Sprache des eigenen Empfindens; es ist sehr anständige Kapellmeistermusik, die auf die Dauer nicht zu unseren Herzen spricht, obgleich es ihr an schönen Einzelheiten gewiß nicht mangelt. Die Neuheit, deren vier Sätze ohne Pausen ineinander übergehen, fand in Ernst v. Schuch den liebevollsten Interpreten und brachte dem Verfasser lebhaften Beifall und mehrere Hervorrufe ein. Solist des Abends war Wilhelm Backhaus, der das hier noch unbekannte Klavierkonzert Es-dur von Otto Neitzel spielte und diesem geistsprühenden, klangfeinen und in der Zusammenwirkung von Klavier und Orchester oft überraschenden Werke zu einem unbestrittenen Siege verhalf. — Im 1. Philharmonischen Konzert erwies sich Bronislaw Huberman mit dem Vortrag des Beethovenkonzerts als einer der allerersten Geigenkünstler, der seine fabelhafte und unfehlbare Technik durchaus in den Dienst einer gereiften, beseelten Empfindung stellt. Elena Gerhardt vermochte mit einigen Gesängen mit Orchester nicht recht zu erwärmen, fand aber für ihre Lieder am Klavier, die Karl Prettzsch meisterhaft begleitete, stürmische Anerkennung. — In Alice Péroux-Williams lernte man eine Gesangskünstlerin von hervorragenden Eigenschaften kennen, Helga Petris Liederabend verstärkte die Wertschätzung ihres lebenswürdigen, durch hingebenden Fleiß gestützten Talentes, und Max Pauers große, vielseitige Künstlerschaft machte seinen Klavierabend zum genußreichen Erlebnis. Josef Pembaur (Leipzig) stellte sich mit Rudolf Bärtich und Arthur Stenz erstmalig als Mitglied des Dresdener Trios vor, das an ihm einen Klavierkünstler von feinstem Ensemblespiel gewonnen hat.

F. A. Geißler

**DÜSSELDORF:** Der städtische Musikverein unter Karl Panznern vielgepriesener Leitung brachte im 1. Abonnementskonzert Schuberts große C-dur Symphonie in idealer Wiedergabe, sowie eine delikate gespielte kleine Nachtmusik für Streichorchester von Mozart. Als Solist beteiligte sich Bronislaw Huberman, der Goldmarks Violinkonzert op. 28 hier zum ersten Male, und zwar als eleganter Techniker mit sensiblem Ton und Vortrag erfolgreichst vorführte. Die großen Orchesterkonzerte unter Panzner bieten auch in diesem Jahre wieder hervorragend wertvolle Programme, die verraten, daß dem Dirigenten dabei keinerlei Konzessionen an den Geschmack des Publikums und sonstiger Berater zugemutet werden. Das 1. Konzert bescherte Haydns D-dur Symphonie (No. 14), hier eine Neuheit, Schuberts Rosamundenmusik und Beethovens D-dur No. 2 in wunderbar abgeklärter, tonlich entzückender und stilstrenger Ausdeutung und trug dem gefeierten Dirigenten große Ovationen ein. Das 2. Konzert

eröffnete August Scharrer als Gastdirigent mit seiner d-moll Symphonie „Per aspera ad astra“ op. 23, die sich als interessante und wertvolle Schöpfung auswies und in guter Wiedergabe viel Beifall fand. Dann vermittelte uns Frau Chop-Groenevelt die Bekanntschaft mit dem jedenfalls klangschönen und sehr geschmackvoll komponierten Klavierkonzert op. 50 von Hugo Kaun, das sie mit klarster Technik und viel musikalischer Intelligenz wirksam zum Vortrag brachte. Auch die temperamentvolle, glänzend instrumentierte Karneval-Ouvertüre von W. Braunfels errang, von Panzner geradezu hinreißend interpretiert, einen vollen Erfolg. Von privaten Konzerten verdient der Kammermusik-Abend des Düsseldorfer Streichquartetts, der in der reizvollen Wiedergabe des Forellentetts (Schwarz am Klavier) gipfelte, erwähnt zu werden.

A. Eccarius-Sieber

**ELBERFELD:** Die Elberfelder Konzert-Gesellschaft veranstaltet auch in diesem Winter sechs Konzerte in der Stadthalle und vier Solisten-Konzerte im Kasino. Das 1. Konzert brachte Haydns ewig junge „Jahreszeiten“, in denen Mientje Lauprecht-van Lammen als herzige Hanne glänzte. Auch das städtische Orchester stand unter Hans Haym auf gewohnter Höhe. Von Rudolf Moest haben wir schon stärkere Eindrücke mitgenommen, als diesmal von seinem Simon. Paul Schmedes wirkte als Lukas mehr durch seine hochstehende Vortragskunst, als durch sein nicht mehr einwandfreies Material. Die Chöre zeichneten sich durch Klangschönheit und Frische aus.

F. Schemensky

**FRANKFURT a. M.:** Mit einer würdigen Aufführung von Beethovens Großer Messe eröffnete der Rühlsche Gesangverein den Reigen der großen Chorkonzerte. Man muß dem energischen und ungewöhnlich begabten Dirigenten Karl Schuricht nachrühmen, daß er mit einer Intensität sondergleichen auf ein intellektuelles Eindringen in den geistigen Gehalt bei seinem Chor hingearbeitet hat. Das Werk ist dem Chor sozusagen ins Fleisch gewachsen, daher denn auch die außergewöhnlich tiefe Wirkung dieser Aufführung. Solistisch standen die Damen Anna Kaempfert (Sopran) und Maria Philippi (Alt) völlig auf der Höhe ihrer Aufgabe, bei den Herren Dr. M. Römer (Tenor) und Carl Braun (Baß) störte oft die unfeine Tongebung. Das Violinsolo spielte Hans Lange mit ganz überirdisch schönem, ausdrucksvollem Ton. — Aus der Reihe belangloser kleiner Konzerte ist ein Abend der Gesellschaft für ästhetische Kultur besonders zu erwähnen: hier spielten Ludwig Rottenberg und Bernhard Sekles vierhändig Stücke von Mozart, Brahms und Schubert mit solch prachtvoller musikalischer Anmut und poetischer Musikalität, daß das Publikum fast das Atmen vergaß. Hedwig Schacko zeigte in einem Liederabend ihrem alten Stammpublikum, daß ihre lebenswürdige Liederkunst noch besteht.

Karl Werner

**HAMBURG:** Alle Konzertinstitute, die das musikalische Leben Hamburgs mit reichlicher Nahrung speisen — gegen 600 Konzerte sollen bereits fest angemeldet sein — haben ihren vollen Winterbetrieb aufgenommen. Die Berliner Philharmoniker unter Arthur Nikisch, die

Hamburger Philharmonie unter Siegmund von Hausegger, die Philharmonischen Konzerte unter Eibenschütz, die zahllosen Volks- und populären Konzerte, sie alle haben ihre ersten Schlachten bereits geschlagen. Nikisch, dessen ungeheure Beliebtheit in einem fast auf den letzten Platz ausabonnierten Konzertsaal Ausdruck findet, wiederholte hier die Orchesterwerke seines ersten Berliner Konzertes: die tragische Symphonie von Draeseke, für die ihm die ernsteren Musikfreunde dankbar waren, wenn auch dies Werk, in dem Konstruiertes und Gewolltes, Prinzipielles und Reflektiertes die Oberhand behalten, der breiten Menge eigentlich wenig gibt. Bei Hausegger konzentrierte sich das Interesse auf zwei bemerkenswerte Erstausführungen. Gernsheim's neues Violinkonzert erlebte, von Marteau meisterlich vorgetragen, die Uraufführung, und Max Regers „Böcklin-Suite“, die vordem nur in Essen zu hören gewesen war, wandte sich zum ersten Male an das Auditorium einer musikalischen Großstadt. Reger als Programmusiker, Reger als Komponist von vier symphonischen Dichtungen nach Böcklinschen bekannten Gemälden mutet fast wie eine Sensation an und entbehrt zum mindesten nicht eines gewissen pikanten Reizes. Denn sofort taucht die Frage auf: Macht Reger eine entscheidende Schwenkung, hat er die Basis seiner künstlerischen Anschauungen verändert, ist er des trockenen und gelehrten Tones überdrüssig? Oder ist das nur eine künstlerische Extratour, so ein kleiner Ferienabstecher in fremdes Gebiet? Die Beantwortung der Frage bleibt der Zukunft vorbehalten, einstweilen wird man diese erste Begegnung Regers mit den Prinzipien der Programmmusik kaum anders denn als eine Kollision zwischen Regers Eigenart und der Moderne — die allerdings auch bald schon Mode von gestern geworden ist — bezeichnen können. Einen Vorteil freilich gewann sich Reger aus dem programmatischen Vorwurf, den Vorteil eines für seine Verhältnisse ungewohnt farbigen Instrumentationsantriebes. Reger hat nie zuvor etwas geschrieben, was so schön klingt wie diese vier Stücke, in denen er scheinbar erst seinen Sinn für ein differenziertes Orchesterkolorit, für Mischfarben und instrumentale Stimmungsmalerei entdeckt hat. Aber darüber hinaus scheint doch die Rücksicht auf das Programm ihm zu einer Fessel geworden zu sein; seine technische Phantasie, der Reichtum seiner kombinatorischen Begabung, die Kunst seiner organischen Entwicklungen, die aus einem knappen Thema immer neue Blüten hervorzubringen, sind durch das Programm unterbunden. Reger gleicht dem Spaziergänger, der, um den Weg nicht zu verfehlen, etwa immer um dieselbe Litfaßsäule promenierte; die Furcht, etwas zu sagen, was nicht zum dichterischen Thema gehört, hemmt ihn, gibt seiner Musik etwas Kurzatmiges und etwas Enges. Unter den vier symphonischen Bildern steht am höchsten und Böcklin am nächsten seine Auffassung der „Toteninsel“. Die Aufnahme der vier Stücke war ziemlich kühl; freundlicher empfangen sah sich Gernsheim, der sein Violinkonzert selbst dirigiert hatte. Der Meister, der die Schwelle des patriarchalischen Alters bereits überschritten hat, steht jenseits aller Entwicklungsperioden,

er steht über den Überraschungen. Wie er heute schafft, schöpft er aus dem Reichtum seiner Erfahrungen, aus einem gediegenen Können und ehrlichen Wollen, das sich von jeder extremen Betonung gleich weit zurückhält. Am effektivsten gibt das neue Konzert sich in einem in Nocturnostimmung getauchten Adagio-satz. Einen sensationellen Erfolg als Liszt-Spieler holte sich bei Eibenschütz Paul Goldschmidt, der Liszt's A-dur Konzert und die „Totentanz“-Variationen mit blendender Bravour und mit rassicem, nervigem, rhythmischem Empfinden spielte. Heinrich Chevalley

**KÖLN:** Mit dem Vorsatze, besonders treffliche auswärtige Quartettgenossenschaften nach Köln als Gäste zu bringen, hat sich hier eine „Vereinigung Kölner Kammermusikfreunde“ gebildet, die in jeder Saison eine beschränkte Anzahl Konzerte (diesmal drei) zu veranstalten gedenkt und von seiten der Liebhaber des vornehmen Kunstzweiges so warm begrüßt wurde, daß zu dem ersten im Hotel Disch stattgehabten Abend Wochen voraus alles ausverkauft war. Den recht glücklichen Anfang machte das Flonzaley-Quartett, dem man eine prachtvolle Ausführung des Brahms'schen Klavierquartetts A-dur unter Mitwirkung der einheimischen Therese Pott, der Sonate für zwei Geigen und Cello von G. Sammartini sowie des Streichquartetts C-dur von Dvořák dankte. Anmutige Liedergaben bot zwischendurch Tilly Cahnbley-Hinken mit stimmungsvollen Stücken von H. Wolf und C. Ramrath. — In der Musikalischen Gesellschaft zeigte sich der Pianist Mark Günzburg in der Technik zeitweilig nicht recht disponiert, während er sonst gut abschnitt und ebenso aufgenommen wurde. Einen einhelligen großen Erfolg holte sich der Geiger Alexander Schaichet, der sich mit Mozarts Konzert Es-dur nach Durchgeistigung, Temperament und vornehm geklärten virtuellen Eigenschaften als hervorragend prädestinierter Vertreter seines Instruments einführte. Auch die Sopranistin Marietta Amstad erzielte mit ihrem auf nicht gerade bedeutende stimmliche Mittel sich stützenden, aber ausdrucksvoll-gewandten und persönlichen Reizes nicht entbehrenden Vortrage einer Reihe französischer Lieder aus dem 18. Jahrhundert sehr sympathische Wirkungen. — Das 1. Gürzenichkonzert setzte mit dem von Richard Strauß zur Einweihung des Wiener Konzerthauses geschriebenen „Festlichen Präludium“ ein, das sich als ein in der Erfindung nicht eben sonderlich eigenartiges, aber geistreich angelegtes und unter eindrucksvoller Behandlung der Orgel im Orchester pomphaft geführtes, sehr kunstvolles Gelegenheitsstück von viel Pathos erwies. Sein bravouröser Interpret Fritz Steinbach vermittelte ihm freundliche Aufnahme. Mit Beethovens Achter Symphonie brachten Dirigent und Orchester später eine oft gewürdigte Glanzdarbietung. Muriel Foster bot mit dem Altsolo in Brahms' Rhapsodie sowie Hugo Wolf-Liedern nicht sehr warme, aber feinkünstlerisch ausgefeilte Leistungen, während Joan Manén mit Bruch's Phantasie und seiner Paganini-Caprice No. 24 alles elektrisierte.

Paul Hiller

**KÖNIGSBERG i. Pr.:** Unsere Musikverhältnisse sind nun so weit geordnet, daß wir ein starkes



und gutes Zentralorchester haben, dessen Fußpunkt außerhalb des Theaters liegt: das von den einen sehnlichst erhoffte, von den anderen mit Bangen erwartete Stadthallenorchester hat sich künstlerisch bereits aufs beste bewährt, im Konzertsaal namentlich in dem ersten der ständigen Symphoniekonzerte (Leitung Max Brode, Solist Bronislaw Huberman), wo es etwa in der großen c-moll Symphonie von Saint-Saëns ausgiebige Gelegenheit hatte, alle seine Register zu zeigen. Die finanzielle Zukunft des Unternehmens ist freilich eine bisher noch nicht gelöste Frage — möglicherweise steuern wir auf diesem Umwege auf ein städtisches Orchester zu. Auch ein einheimisches Streichquartett, das uns im letzten Winter fehlte, hat sich wieder gebildet unter der Führung des früheren Theaterkonzertmeisters Carl Becker, mit dem in früheren Ensembles bewährten Cellisten Hermann Hopf, und ein erster Abend des neuen Quartetts hat bereits bewiesen, daß die Lücke durchaus vollwertig ausgefüllt ist. Von unseren Dilettantenvereinen trat bisher nur der von Max Brode geleitete Instrumentalverein „Philharmonie“ (begründet durch den bekannten Komponisten Sobolewski) anlässlich seines fünfundsiebzigsten Stiftungsfestes mit einem Jubiläumskonzert hervor. Endlich darf ich unter den einheimischen Königsberger Veranstaltungen den ersten meiner eigenen Versuche nennen, unser weiteres Konzertpublikum durch Wort und Ton für lebensstarke ältere Musik und historische Musikanschauung zu gewinnen; aus dem Eindrucke, den die starke Persönlichkeit Monteverdi's, des Hauptgegenstandes meines ersten Vortrags, nach den vermittelten Musikproben (Sopran: Linda Kamieńska, Alt: Gertrud v. Borzestowski) offenbar hinterließ, glaube ich schließen zu können, daß derlei Bestrebungen hier keinesfalls aussichtslos sind, und halte es für meine Pflicht, solche Abende möglichst zu einer ständigen Einrichtung zu machen. Das übrige war vorläufig Einführung: der Berliner Domchor kam, Artur Schnabel, der Liebling der Königsberger, kam und musizierte mit Karl Flesch, kurz darauf mit Therese Schnabel und dem neuerdings überraschend sich verinnerlichenden Artur van Eweyk; es kamen Alexander Petschnikoff, der vielversprechende Pianist Richard Buhlig, ein begabter junger Baritonist Hans Meier und andere noch, die alle nicht eigentlich das musizierende Königsberg charakterisieren.

Dr. Lucian Kamieński

**MAGDEBURG:** Die Konzertsaison nahm hier in üblicher Weise ihren Anfang durch zwei Konzerte des städtischen Orchesters im Stadttheater. Solisten: Kirchhoff und Rosenthal; Dirigent: Krug-Waldsee. Das I. Konzert des Kaufmännischen Vereins dirigierte Steinbach. Mit ihm zieht immer hier Brahms ein (c-moll Symphonie). Carl Friedberg spielte die symphonischen Variationen von César Franck. Für den Winter wurden Weingartner und Nikisch eingeladen. Das nächste Konzert in der Harmoniegesellschaft dirigiert Reger. So ist man mit Erfolg bemüht, unserm Konzertleben auch einmal einen höheren Schwung zu geben; nur die Konzerte des städtischen Orchesters arbeiten hierin auf konservativem Boden weiter.

Max Hasse

**MANNHEIM:** Die Musikalischen Akademicien huben bei Mozart und Beethoven an, die „Maurerische Trauermusik“ und Beethovens Achte Symphonie wurden von Arthur Bodanzky hervorragend geboten. Valborg Svärdström sang mit gutem Verständnis und sicherer Technik neben Liedern von Beethoven die nachkomponierte Konzertarie zu „Idomeneo“ (Szene und Rondo). Hugo Birkigt spielte das Violinsolo dazu tonschön und ausdrucksvoll. Außer zwei Orgelkonzerten Arno Landmanns — das letzte war ein Max Reger-Abend —, einem Lieder- und Arien-Abend von Leo Slezak sind nur zwei Kammermusik-Abende von besonderer Bedeutung gewesen. Das Flonzaley-Quartett brachte uns Arnold Schönbergs op. 7 und Hugo Wolfs Italienische Serenade, dazu eine Sonate in d-moll für zwei Violinen und Cello von Leclair. Das Mannheimer Quartett spielte Mendelssohns Quartett in Es-dur (op. 12), ein Divertimento op. 20 von Bernhard Sekles und Beethovens Quartett in a-moll (op. 132).

K. Eschmann

**MÜNCHEN:** Noch im Dienste des Säkulargedächtnisses für den Bayreuther Meister stand ein in großem Stile veranstaltetes Konzert, in dem Bruchstücke aus „Parsifal“ (der zweite Akt von der Blumenmädchenszene und der dritte vom Auftritt Parsifals an) zur Aufführung gelangten. Die Solisten waren ersten Ranges (Berta Morena, Johannes Sembach, Anton van Rooy, Felix von Kraus), das Orchester (Konzertverein) tüchtig, nur die Chöre nicht ganz genügend, das Ganze durch Franz Beidler gut einstudiert und mit sicherer Hand geleitet. Die Teilnahme des Publikums war sehr lebhaft, aber der Eindruck doch wohl nicht so stark, wie man erwarten konnte. Ein von Bruno Walter geleitetes Konzert des Hoforchesters, dessen Ertrag der Witwen- und Waisenkasse dieser Körperschaft zufließt, sollte durch die Mitwirkung von Edyth Walker eine besondere Anziehungskraft erhalten. Aber der Besuch blieb mäßig. Einen Wagner-Abend mit Orchester gab der Tenorist Walter Kirchhoff, dessen gesangliche Leistungen mehr imponierten als die Orchesterdirektion Hugo Rüdels. Im Volks-Symphoniekonzert spielten unter Paul Prill: Ernst Riemann das Mozartsche Krönungskonzert, Robert Reitz das Ungarische Konzert von Joachim. Ein amerikanischer Dirigent, Weston Gales, vermochte mit der Leitung von Werken Wagners, Dvořák's und Humperdincks nicht von der Notwendigkeit seines Auftretens in Deutschland zu überzeugen. Während Felix Berber und Walter Braunfels in dem ersten ihrer Sonatenabende nur ältere Meister spielten (Bach, Leclair, Mozart und Beethoven), benutzte der leider von München scheidende Violoncellist Emmeran Stoeber sein Abschiedskonzert zur Vorführung seiner neuen Werke, des ersten Satzes aus einer Symphonie für Violoncell und Orchester, op. 11, von Gottfried Rüdinger — sehr talentvoll, aber zu lang und nicht immer glücklich instrumentiert — und eines „Sommermärchen“ betitelten Divertissements für Violoncell allein, op. 30, von Josef Haas — sehr geschickt und launig gemacht, aber doch (wie schließlich alle Solowerke für dieses Instrument) etwas problematisch. Von großen Geigern hörte man im

eigenen Konzerte bis jetzt nur erst Joan Manén, hinter dem der einheimische Richard Heberlein weit zurückstehen mußte. Stärker wirkte Anni Betzak. Sonst waren unter den konzertierenden Instrumentalsolisten die Klavierspieler gleich von Anfang an in der erdrückenden Überzahl. Von Meistern ersten Ranges sind Emil Sauer und Wilhelm Backhaus zu nennen. Leonid Kreutzer spielte u. a. die b-moll Sonate, op. 74, von Glazounow. Josef Pembaur versuchte für die c-moll Sonate, op. 10, von Emil Schennig zu interessieren, mit nicht allzu viel Glück. Sonst brachte das Bestreben, das Programm etwas interessanter zu gestalten — ein Bestreben, dem man doch, zumal unter der jüngeren Generation der Konzertierenden, jetzt häufiger begegnet —, manches Erfreuliche und Interessante. Es fielen auf die von Carola Lorey-Mikorey gebrachten Variationen über ein Händelsches Thema von Robert Volkmann, durch Alfred Hoehn: Introduction und Fuge von Cyrill Scott (dies freilich mehr interessant als erfreulich), auf zwei Klavieren von den Herren Fritz Berend und Franz Dorfmueller das prächtige opus 18, Prélude, Fugue et Variation von César Franck und das reizend zopfige B-dur Duo von Boieldieu. Sigfrid Karg-Elert gab mit eigenen Kompositionen, unterstützt von Hermann Zilcher, einen Propaganda-Abend für das Mustel-Harmonium, wo eine Sonate in fis-moll hervorragte. Ich nenne von Klavierspielern ferner Gottfried Galston, Sara Freid, Felix Dyck; unter den einheimischen Dr. Richard Gschrey und die talentvolle Debütantin Erna Elfenbein. Numerisch schlossen sich den Klavierspielern, wie immer, die Sänger und Sängerinnen an. Lula Mysz-Gmeiner trat, sekundiert von ihrem nicht ganz ebenbürtigen Bruder Rudolf, in dankenswerter Weise für den gehaltvollen Dehmel-Zyklus Hermann Zilchers ein. In dem Liederabend von Maria Philippini produzierte sich der mitwirkende Pianist Edwin Fischer auch als Liederkomponist. Raoul Walter brachte nicht unsympathische Volkslieder von Georg Meßner, neben weniger Sympathischem von Wilhelm Müller. Ein sehr fesselndes Programm hatte der von Berlin nach München übergesiedelte Baritonist Otto Schwendy: u. a. Lieder von Thuille und sehr wertvolle neue Gesänge von Heinrich K. Schmid, neben denen sich ziemlich leicht wägende Sächelchen von Hugo Rasch etwas deplaziert ausnahmen. Leonore Wallner berücksichtigte die zeitgenössische Lyrik gar mit fünf Namen: Arnold Mendelssohn, Paul Klengel, Frederick Delius, Richard Wetz und Rudolf Bergh. Vielversprechend debütierte die einheimische Hildegard Hemmeter, und auch aus Amalie Hermann, die man (u. a. mit Liedern von Pfitzner und Wolf-Ferrari) neben dem Dresdener Tenoristen Robert Bröll in einem der unglücklichsten Einführungskonzerte des Verbandes konzertierender Künstler hörte, kann etwas werden. Karl Rehfuß aus Frankfurt sang mit starkem Erfolg Schuberts „Schöne Müllerin“, Gabriele Kottmayr hatte sich mit dem Pianisten Walter Haßler verbunden und Elsa Laura von Wolzogen erfreute ihr Publikum, obgleich sie nichts Neues brachte, — während Robert Kothe mit einer neuen (10.) Folge seiner Lieder

zur Laute vor seine Freunde und Bewunderer trat, die ihn auch diesmal wieder mit begeistertem Beifall überschütteten, insofern mit Recht, als auch dieses neue Programm ganz reizende Sachen enthält.

Rudolf Louis

**P**ARIS: Die großen Sonntagskonzerte haben wie üblich mit der zweiten Woche des Oktobers wieder begonnen, aber bis jetzt nur eine Neuheit zutage gefördert. Es war ein „dramatisches Gedicht“ (seltsamer Titel für ein Tonwerk) von Achille Philip „Les Djinns“. Aus dem bekannten Gedicht Victor Hugos hat schon César Franck ein bemerkenswertes kleines Orchesterstück gemacht und daher war es für einen Neuling etwas verwegen, das gleiche Gedicht für eine Singstimme mit Orchesterbegleitung zu komponieren. Dennoch hat Chevillard recht getan, das Werk mit der Opernsängerin Daumas im Konzert Lamoureux zur Aufführung zu bringen, denn das Anschwellen und Verschwinden des orientalischen Gespensterchors, das Hugo im Versmaß so gut wiedergegeben, rechtfertigt die neue Behandlung. — Im Konzert Colonne brachte zwar Pierné eine Neuheit von Saint-Saëns zur Aufführung, aber diese stammt schon aus dem Jahre 1855 und der Meister hatte nur ungern in die Aufführung dieses Jugendwerkes gewilligt. Es ist eine namentlich an Mozart erinnernde Ouvertüre zu einer komischen Oper, die ungeschrieen blieb. Für Paris neu war die dreisätzige Maurische Rhapsodie von Humperdinck, die im Konzert Lamoureux gut aufgenommen wurde, obschon die Kritik nachher fand, daß der Orientalismus des deutschen Meisters im Vergleich zu dem der modernen Franzosen und Russen doch etwas zu schüchtern sei. Aus Mangel an bedeutenden Neuheiten griff Pierné schon im 3. Konzert Colonne zu dem beliebten Ausweg, ein reines Beethovenkonzert zu geben, das eigentlich eher an den Schluß als an den Anfang einer Konzertsérie gehört. Die allzu viel gehörte Neunte Symphonie wurde aber wenigstens durch die Große Messe abgelöst und als selteneres Stück wurde der Elegische Gesang in neuer französischer Übersetzung von Ropartz durch ein hervorragendes Soloquartett vorgetragen. — Auch im Theater der Champs-Élysées haben die Orchesterkonzerte des Mittwochsabends wieder eingesetzt. Das gleiche Programm wird hier nur mit geringer Veränderung der Solostücke zweimal gespielt. In den beiden ersten Konzerten war Claude Debussy der Held des Tages. Er dirigierte selbst sein dreisätziges symphonisches Gedicht „Iberia“, das wohl bis jetzt seine hervorragendste Arbeit für Orchester ist. Nicht ungern hörte man auch sein Jugendwerk „La Damoiselle Elue“ wieder, zumal da Frau Worska die Hauptpartie entzückend vortrug.

Felix Vogt

**P**RAG: Die Konzertflut ist nach des Sommers Ebbe pünktlich auch über uns hereingebrochen. Wenn die Zeichen nicht trügen, wird es heuer wüst zugehen, denn bis jetzt sind bereits mehr als dreißig Konzerte über das Normale angesagt. Und was sonst noch kommen mag, das sich bis jetzt nicht vor die Öffentlichkeit traut? Das Plus an Konzerten ist vorderhand der Eröffnung eines neuen Konzertsaaes zuzuschreiben, den das Musikhaus Mojmir Urbanek

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

mitte in der Stadt errichtet hat und „Mozarteum“ nennt. Die Konzerte daselbst ragten allerdings bi-her über das Mittelmaß nicht hinaus. Alexander Dillmann gab einen seiner überflüssigen Wagner-Abende am Klavier, Bertha Manz enttäuschte durch geringes Können, Gabriele Leschetitzky dagegen hatte einen großen Erfolg namentlich als Brahmsinterpretin. Einen seltenen Enthusiasmus erweckte der kleine Geiger Pepa Barton, in dem ohne Zweifel eines der bemerkenswertesten Geigertalente heranwächst. Robert Kothe, der famose Lautensänger, hat nach längerer Zeit wieder einmal auch in Prag seine fein ziselirte Kunst vorgeführt und Marie Louise Debogis durch ihren subtilen Gesangsvortrag die große Zahl ihrer Anhänger um ein beträchtliches vermehrt. Im Deutschen Kammermusikverein hat, vom Rosé-Quartett gespielt, ein handschriftliches Klavierquintett von Robert Haas als starke Talentprobe sehr gefallen. Die prägnante Kürze jedes Satzes, von denen namentlich der zweite durch aparte Harmonieen hervorsticht, fällt angenehm auf. Auch die populären Sonntagnachmittag-Konzerte der Tschechischen Philharmoniker unter dem verdienstvollen Dirigenten Dr. Wilhelm Zemanek haben bereits wieder begonnen. Aus dem bisher geleisteten Pensum ist vor allem der Bach-Abend hervorzuheben. Als der Organist von Weltruf hat Karl Straube auch in Prag gewirkt.

Dr. Ernst Rychnovsky  
STRASSBURG: Langsam erwacht das neue Leben in der Konzertsaison. Eingeleitet wurde sie durch ein wohlgelungenes Konzert des Bremer Lehrergesangsvereins, der unter seinem Dirigenten Ernst Wendel eine hohe Ausbildung in der Kunst des Männergesangs aufwies; der mitwirkende Geiger Ad Metz zeigte löbliche Qualitäten. — Die katholischen Kirchenchöre unter Leitung des Domorganisten Abbé Victori boten eine gut vorbereitete Wiedergabe des Tinelischen Oratoriums „Franziskus“; die Musik ist von einem vornehmen Eklektizismus, etwas an César Franck erinnernd, wohlklingend und geschmackvoll. Für das Sopransolo war Frau Lotze-Holz etwas zu hochdramatisch, vortrefflich jedoch der Pariser Tenor Plamondon und der hiesige Bariton Schützendorf. — Das 1. Abonnementskonzert brachte Mahlers fälschlich als „Symphonie“ bezeichnetes „Lied von der Erde“ jene mit raffinierter Kunst gemachte, aber eben doch auch nur „gemachte“ Vertonung von sechs chinesischen Gedichten. Gesänglich zeichneten sich dabei unsere Opernkkräfte Fritz Bischoff und Agnes Hermann aus, d. h. soweit sie neben dem Orchester überhaupt zu hören waren. Mit Beethovens Zweiter schloß das von Pfitzner schwungvoll dirigierte Konzert. — Durch einen schönen Abend erfreute der Männergesangsverein, der uns die prächtige Sopranistin Emma Bellwidt und den jungen, aber in der Tat hochbegabten Geiger Feuermann zu hören gab — Als trefflicher Pianist erwies sich Alfred Hoehn, hier und da noch mit etwas jugendlichem Überschwang. Auf zwei stark futuristisch angehauchte Stücke von Cyrill Scott und Balakirew hatte man gern verzichtet; solch kakophonische Unmusik macht wahrlich niemandem Freude. Fr. Hermann, unsere Opernmezzosopranistin, zeigte

sich in ihrem Liederabend (mit Pfitzner) als Meisterin des bel canto und des, allerdings etwas gleichmäßig gefärbten Liedergesangs; 6 Kinderlieder von Edmund v. Strauß sind ganz niedlich, aber herzlich unbedeutend. — Im Tonkünstlerverein spielte die Baseler Geigerin Anna Hegner mit wohlthuender Reinheit und Reife, leider etwas unbedeutende Sachen. Der Pianist Egon Petri besitzt eine vortreffliche Technik; die Art jedoch, wie er die Brahms'schen Paganini-Variationen durch ein mörderliches Rekordspiel um ihre geistigen Qualitäten brachte, vermag ich nicht zu billigen. Dr. Gustav Altmann

WIEN: In feierlicher Weise, durch drei aufeinanderfolgende Festkonzerte, wurde das neue Wiener Konzerthaus eröffnet. Ein allen modernen Bedürfnissen angepaßter Bau. Drei Säle: — ein sehr großer, festlich hell stimmender, nur zu wenig ruhig gehaltener, mehr durch Dekor und „hinzugefügten“ Zierat als durch die Gliederung in große, glatte, farbig kontrastirte Flächen wirkend, für Symphonie- und Oratorienaufführungen; ein mittlerer, in seiner vornehmen Flächenwirkung weitaus ansprechender, für Aufführungen mit kleiner Orchesterbesetzung und ein kleiner, ganz entzückender, in goldgelber Seide und mattschimmernden Wänden, für intime Musik. Jedenfalls eine Stätte, die rasch zum Empfangen guter Musik stimmt und für deren Errichtung alle Wiener Musikfreunde (vielleicht nur mit Ausnahme der jetzt doppelt geplagten Kritiker!) dem Konzertverein und seinem opferwilligen Vorstand frohen Dank sagen werden. Die vier Konzerte, in denen Beethovens „Neunte“ und das von d'Albert ein wenig allzu „genial“ gespielte G-dur Konzert, Symphonieen von Haydn und Mozart, Kammermusik, Lieder (von Meister Messchaert gesungen, als ob er sie gedichtet hätte), Bruckners Tedeum, Schuberts Es-dur Messe, die Altrhapsodie von Brahms und das Meistersingervorspiel ausgeführt wurden — alles unter der Leitung Ferdinand Löwes, dieses noblen Musikers, des mannhaften und wahrhaften Künstlers und warmfühlenden Dirigenten, dem der Konzertverein und sein Orchester sein heutiges Niveau verdankt — wurden durch ein eigens für diesen schönen Anlaß komponiertes, „Festliches Präludium“ von Richard Strauß eröffnet. Eine strahlende Intrata, zuerst in mächtigen Orgelakkorden aufstrebend, dann in einem breiten Gesangsthema hinstromend, das schließlich zu einem in frohem Ernst bewegten Hymnus führt, dem Mittelpunkt des ganzen, meisterlich gefügten, ganz unimpressionistisch in freudiger Diatonik beharrenden, breit gegliederten Werks, in dem offenbare Zitatwendungen — wie Euryanths „Vertrau auf Gott“ — eine sinnspruchartige Wirkung zu üben bestimmt sind und das am Schluß, in einer großartigen thematischen Kombination das Hymnenmotiv von Trompeten aus der Höhe beherrschend hinausschmettert. Ein etwas archaisierendes Stück voll echt Strauß'schen Jubels, ein klarer bündiger Festgruß, wie ihn nur ein Meister senden kann. Wenn auch das Wesen dieses Meisters sich in anderen Werken noch weit ekstatischer und kühner fesselnd aller Seelen bemächtigt. Hier aber wie schon in der „Ariadne“ — und, wie es heißt, noch viel stärker

und bewußter in der neuen „Deutschen Motette“ — eine nachdenklich stimmende Neigung zu klassischer Einfachheit, zur Bändigung all der überschäumenden Fülle zu ruhiger Linie und zu großen, schlichten Quadern; und ein Sich-entfernen von allem bizarren und bloß „interessanten“. Bei einem, der wie Richard Strauß, die „Ohren von übermorgen“ hat, ein Zeichen sonderlicher Art, das gerade in der Zeit des musikalischen Futurismus Achtung und Aufmerksamkeit gebietet. — Den Eröffnungskonzerten folgte ein Geigenabend Bronislaw Hubermans, ein Liederabend Julia Culpa, — beides Künstler, über die neue Worte nicht gefunden werden können und also auch nicht gesucht werden sollen. — Die Philharmoniker, die Mahlers 50. Geburtstag unbemerkt vorübergehen ließen, haben Weingartner bei der gleichen Gelegenheit um so stürmischer und durch ein eigenes Festkonzert geehrt, bei dem Kompositionen des Jubilars (die symphonische Dichtung „König Lear“, die „lustige Ouvertüre“ und dazwischen Lieder, die von Dr. Ludwig Wüllner zu Melodramen umgedeutet wurden) und dazu Beethovens „Fünfte“ aufgeführt wurden. Eine zunächst befremdende Zusammenstellung, die aber offenbar nur in der Absicht geschehen ist, neben charakteristische Kompositionen des Gefeierten auch eine seiner charakteristischsten Dirigentenleistungen zu stellen. Wie der Unterzeichnete über Weingartners Tondichtungen und auch über gewisse Seiten seines Beethoven-dirigierens denkt, hat er an dieser und anderer Stelle so oft ausgesprochen, daß er sich

dessen diesmal füglich ent schlagen kann, um bei dieser festlichen Gelegenheit nicht als grämlicher Störenfried zu gelten. Genug an der Feststellung, daß Weingartner, durch seine Qualitäten ebenso wie durch seine unwiderstehliche Lebenswürdigkeit, seine weitmännische Eleganz und durch seine gewinnende Art einer der verwöhntesten Lieblinge Wiens, so jubelnd gefeiert wurde, wie in Wien eben nur beliebte Musiker, Bühnenkünstler und populäre Bürgermeister gefeiert werden können.

Richard Specht

**WIESBADEN:** Das 1. Konzert im Kurhause unter Carl Schurichs temperamentvoller Leitung brachte als Hauptwerk die hier lange nicht mehr gehörte Straußsche „Symphonia Domestica“; und mit Straußschen Liedern hatte Edith Walker glänzenden Erfolg. — Im Hoftheater-Konzert gelangte unter Mannstädt die Mahlersche Symphonie „Das Lied von der Erde“ zu Gehör. Das Werk sprach zwar nicht sogleich allgemein an — seine Reize sind zum Teil wohl mehr intimer Art —, doch an dem feinen exotischen Anhauch der Partitur durfte man, zumal bei so erlesener Wiedergabe, seine Freude haben. Johanna Kieß fesselte durch ihren sympathischen Gesang; die Tenorpartie vertrat Hr. Sievert. — Sehr glücklich debütierten in eigenen Konzerten: Johanna Klein, eine geschmackvolle Pianistin aus Elly Ney's Schule, und E. Lindner, der sich wieder als ein technischer und musikalisch gediegener Violinvirtuose erwies.

Otto Dorn

## ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

**M**it Erlaubnis des Verlages Schuster & Loeffler geben wir dem Artikel von Julius Kapp einige seiner Paganini-Biographie entnommene Bilder bei. Dem Blatte mit dem Geburts- und dem Sterbehaase Paganini's lassen wir die 1819 entstandene Zeichnung von Jean Ingres folgen, die ebenso wie die Lithographie von Joseph Kriehuber die markanten Züge des großen Virtuosen charakteristisch wiedergibt. Die Karikatur von unbekannter Hand, zur Zeit des Londoner Auftretens Paganini's entstanden, zeigt neben einem Autogramm ein Stück einer G-Saite von des Künstlers berühmter Guarnerius-Violine, die jetzt im städtischen Museum in Genua aufbewahrt wird. Schließlich bringen wir unseren Lesern den Abguß der rechten Hand Paganini's und das Autograph der Violinstimme von „Le streghe“.

Im Verdi-Jubiläumsjahre darf die soeben von Johannes Schiffner in Berlin vollendete Büste des Meisters um so eher auf Beachtung rechnen, als sie von eigenartiger Auffassung zeugt.

Nachdruck nur mit besonderer Erlaubnis des Verlages gestattet

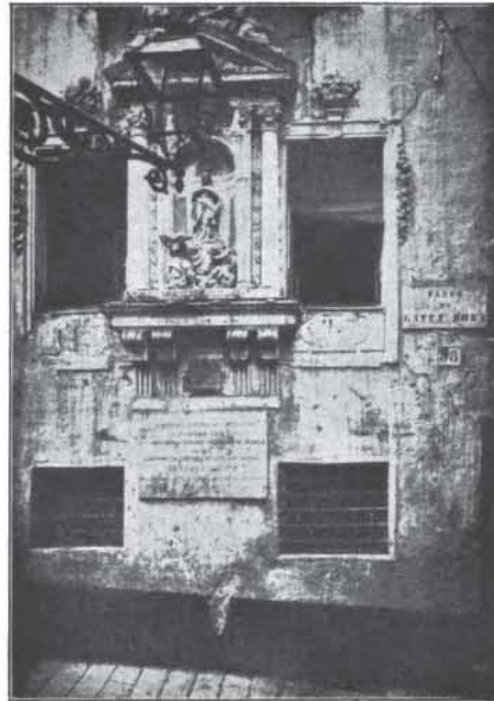
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster  
Berlin W 57, Bülowstraße 107<sup>1</sup>

Digitized by Google

Original from  
UNIVERSITY OF MICHIGAN



PAGANINIS GEBURTSHAUS IN GENUA



PAGANINIS STERBEHAUS IN NIZZA

UoM



XIII

4



PAGANINI  
 Zeichnung von Jean Ingres  
 1819

U of M







PAGANINI  
Lithographie von Kriehuber  
Wien, 1828



UoF M



KARIKATUR UNBEKANNTER HAND  
AUF PAGANINIS LONDONER AUFTRETEN  
(aus Joseph Joachims Nachlaß)

Uof M

XIII



4





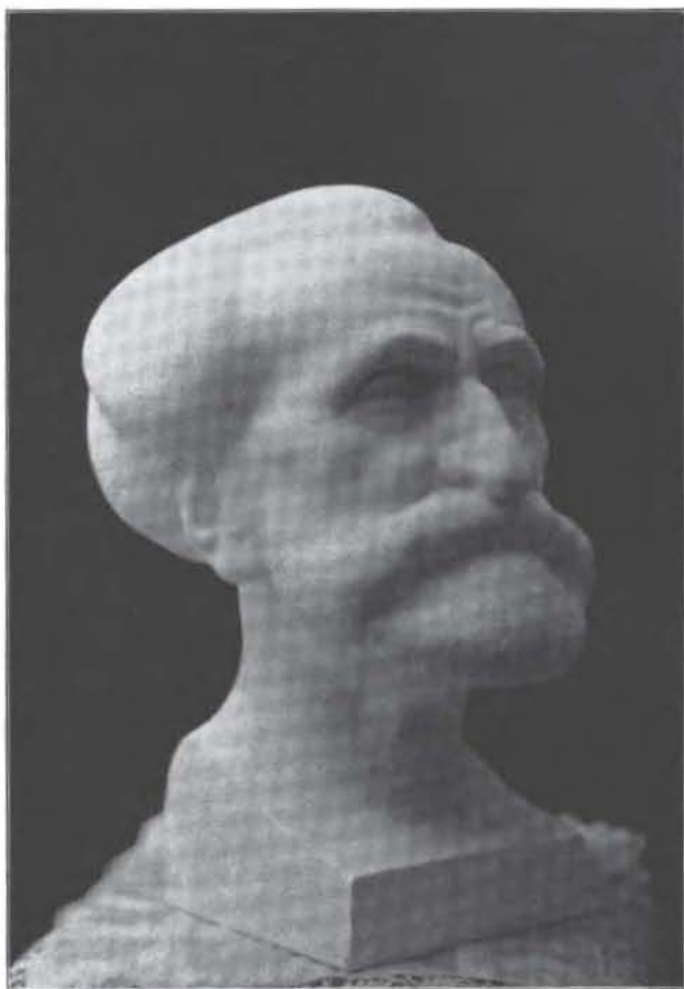
PAGANINIS RECHTE HAND



AUTOGRAPH DER VIOLINSTIMME VON PAGANINIS „LE STREGHE“  
Mailand, 1813

Uor M





VERDI-BÜSTE  
Von Johannes Schiffner



U of M

# DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT  
BILDERN UND NOTEN  
HERAUSGEGEBEN VON  
KAPELLMEISTER  
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 5 • ERSTES DEZEMBER-HEFT  
13. JAHRGANG 1913/1914

VERLEGT BEI  
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Wenn eure Gemälde wahr sind, so werden sie vor den Wechselfällen der Mode sicher sein . . . Man darf nicht glauben, auf der Natur gegründete Werke könnten unter dem Einfluß der Zeit zu leiden haben. Die Natur, diese göttliche Mutter, überträgt auf den Maler, der sie treu wiederzugeben weiß, ihre Unsterblichkeit.

Grétry

## INHALT DES 1. DEZEMBER-HEFTES

**MAURICE MOSZKOWSKI:** Über kritische Neuausgaben von Musikwerken

**HENRI DE CURZON:** Grétry († am 24. September 1813)

**FRIEDRICH WELLMANN:** Beethoven und Bremen

**JOHANNES H. HATZFELD:** Franz Witt. Ein Gedenkblatt zu seinem 25. Todestage (2. Dezember 1888)

**MAX AREND:** Ergänzungen und Berichtigungen zu Wotquenne's Thematischem Verzeichnis der Gluckschen Werke

**REVUE DER REVUEEN:** Aus deutschen Musikzeitschriften

**BESPRECHUNGEN** (Bücher und Musikalien) Referenten:  
Ernst Rychnovsky, Wolfgang Golther, Fr. Stubenvoll, Ernst Schnorr von Carolsfeld, F. A. Geißler, Walter Dahms, Wilhelm Altmann, Jenö Kerntler, Arnold Schering

**KRITIK** (Oper und Konzert): Aachen, Antwerpen, Baden-Baden, Basel, Berlin, Bremen, Brüssel, Dessau, Dresden, Essen, Frankfurt a. M., Genf, Hamburg, Heidelberg, Johannesburg, Kassel, Köln, Leipzig, London, München, Schwerin, Stuttgart, Weimar

### ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

**KUNSTBEILAGEN:** André Ernest Modeste Grétry (nach dem Gemälde von Robert Lefèvre; Faksimile eines Briefes an Beaumarchais); Hector Berlioz, nach Josef Kriehuber; Regerbüste von Bianca Ehrlich; Porträts von Hans von Bronsart und Franz Witt

**NACHRICHTEN:** Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

### ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.  
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.  
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.  
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahreinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England: Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain  
Alleinige buchhändlerische Vertretung für England und Kolonien: Breitkopf & Härtel, London, 54 Great Marlborough Street  
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York  
für Frankreich: Costalat & Co., Paris

---

# ÜBER KRITISCHE NEU-AUSGABEN VON MUSIKWERKEN

VON MAURICE MOSZKOWSKI IN PARIS

---

**N**eue Ausgaben von klassischen Werken, welche bereits als Gemeingut der Kunstgebildeten wenigstens gelten, pflegen, wo es sich nicht um kaufmännische Spekulation handelt, aus der Erkenntnis von der Unzulänglichkeit der früheren hervorzugehen.“

Mit diesen Worten beginnt Hans von Bülow die Vorrede zu seiner Ausgabe der Chromatischen Phantasie und Fuge von Sebastian Bach. Als die Erfordernisse einer neuen und nutzbringenden Bach-Ausgabe bezeichnet er dann späterhin

„Erleichterung der Ausführung durch praktische Fingersatzbezeichnung, bei welcher die Rücksicht auf Bequemlichkeit, sogenannte Handlichkeit, sich stets einer genauen Satz-Interpunktion, einer logischen rhythmischen Phrasierung unterzuordnen hat; endlich organische Vorschriften über die Qualität der Bewegung, des Zeitmaßes.“

Man wird diesen Prinzipien gewiß zustimmen dürfen und ihre Gültigkeit auch aufrecht erhalten, wenn es sich um neue Ausgaben von anderen Werken handelt, die ebenfalls jener Epoche entstammen, in der die Komponisten kaum etwas anderes als die Noten niederschrieben, sich aber aller Andeutungen über Tempo, Tonstärke, Phrasierung, Fingersatz usw. enthielten. Der in unseren Tagen lebende Klavierspieler weiß, oder sollte wenigstens wissen, daß mit wenigen Ausnahmen alle dahin gehörenden Bezeichnungen in den Werken von Froberger, Kuhnau, Bach, Händel, Scarlatti usw. nicht von den Komponisten, sondern von späteren Herausgebern und Bearbeitern herrühren und daher also nicht immer mit bedingungsloser Unterwerfung aufgenommen zu werden brauchen. Ist er also dessen eingedenk, so wird er die betreffenden Vortragsbezeichnungen des Herausgebers, wenn dieser eine musikalische Autorität ist, mit Respekt und Aufmerksamkeit prüfen, sich aber auch Abweichungen von ihnen gestatten, wo er sich durch seinen eigenen Geschmack dazu berechtigt glaubt.

Die Forderung der „Objektivität“ bei Ausführung von Musikwerken ist ja überhaupt nur cum grano salis zu verstehen. Der Spieler soll den Intentionen des Komponisten mit Gewissenhaftigkeit folgen, soll nichts von dessen Angaben über den Vortrag seiner Stücke übersehen und alle Fingerzeige benützen, die ihm das Studium der Musikgeschichte und die Kenntnis der Tradition an die Hand geben, um sich über den Stil der verschiedenen Musik-Epochen und die persönliche Eigenheit jedes einzelnen Komponisten zu informieren. Hat er sich auf diese Art mit dem Charakter des vorzutragenden Stückes vertraut gemacht, so soll er dann aber einen kleinlichen Pedantismus zu vermeiden suchen und nicht nach dem Ideale einer phono-

graphenhaften Individualitätslosigkeit streben. Bis wie weit es dem Ausführenden gestattet ist, bei der Wiedergabe einer musikalischen Komposition seine eigene Persönlichkeit zu betätigen, und in ein Werk Nuancierungen hineinzutragen, die der Komponist nicht angegeben hat, ja, die ihm vielleicht nicht einmal vorgeschwebt haben, das wird die musikalische Ästhetik niemals mit mathematischer Genauigkeit feststellen können. Man hat seinerzeit sehr häufig Anton Rubinstein und Hans von Bülow als typische Repräsentanten subjektiver und objektiver Vortragskunst angesehen, und als beide in Berlin in zwei nahe aufeinander folgenden Konzerten dieselbe Beethovensche Sonate gespielt hatten, bemerkte ein geistreicher Musikfreund ebenso witzig als zutreffend, beim ersteren habe man ein Landschaftsbild gesehen, beim letzteren eine Generalstabskarte.

Wenn dieser Vergleich nun aber sehr zu ungunsten Bülows ausgefallen war, so darf man dies nicht schlechterdings auf Rechnung seiner sogenannten Objektivität setzen. Bülow besaß einen nur wenig reizvollen Anschlag und sein Klavierspiel hatte zuweilen einen recht doktrinären Anstrich. Beides hat aber nichts mit der Objektivität zu tun und als Dirigent, wie auch als Herausgeber von klassischen Klavierwerken war Bülow mitunter sogar sehr subjektiv. Dies bringt uns nun auf unser eigentliches Thema, nämlich die Erörterung der Grenzen, innerhalb deren ein kritischer Herausgeber von Musikwerken Anderer subjektiv sein darf. Hier muß man nun den Anfang damit machen, daß man diese Neuausgaben in zwei Kategorieen scheidet. Die eine bezweckt ausschließlich eine kritische Revision des Textes, und bei ihr besteht die Arbeit des Herausgebers also darin, die authentische Fassung der betreffenden Kompositionen mit möglichst großer Sicherheit zu reproduzieren, was durch Prüfung und Vergleichung der bereits vorhandenen Ausgaben, durch Einsicht in das Manuskript, sofern dies noch auffindbar und zugänglich, gelegentlich auch wohl durch Überlieferung oder zufällige, an anderen Orten gefundene Fingerzeige anzustreben ist. In diese Kategorie gehören also z. B. die von Breitkopf & Härtel unter dem Titel „Denkmäler deutscher Tonkunst“ veranstalteten Klassikerausgaben, diejenigen der Berliner Akademie der Künste, die sich „Urtext klassischer Musikwerke“ nennen, Krolls Ausgabe von Bachs Wohltemperiertem Klavier usw. Die zuletzt genannte unterscheidet sich ihrem Wesen nach von den beiden andern nur dadurch, daß der Herausgeber ihr Fingersätze beigegeben hat.

Die zweite Kategorie kritischer Neuausgaben umfaßt die Arbeiten derjenigen, die sich zum Zwecke gesetzt hatten, die von ihnen revidierten Kompositionen dem Verständnis der Spieler näher zu bringen und ihm deren Ausführung durch gute Fingersätze, sinngemäße Phrasierung, Angaben über Pedalgebrauch und sogar gelegentliche kleine Textveränderungen zu erleichtern. Diese kleinen Textveränderungen wachsen sich nun aber

mitunter zu recht großen dort aus, wo der Herausgeber es auch für angezeigt hält, irgend eine Komposition zu modernisieren. Dies kann mitunter ganz zulässig und der betreffenden Komposition vorteilhaft sein, in anderen Fällen aber auch einer Verunstaltung gleich kommen. Als zulässig wird man es ansehen dürfen, wenn der Herausgeber sinngemäß irgend eine Stelle modifiziert, bei der der Komponist sich offenbar wegen der zu seiner Zeit noch eingeschränkten Klaviatur einen Zwang auferlegen mußte. Aber natürlich darf dann die eigentliche Intention keinem Zweifel unterliegen. Nicht unberechtigt dürfte es ferner sein, gelegentlich einmal eine Verdoppelung in Oktaven vorzunehmen, z. B. im Baß, um dem Eintritt eines Fugenthemas mehr Majestät zu geben. Ja, es ließen sich sogar Fälle finden, wo noch erheblichere Retouchen wohl zu rechtfertigen wären, denn tatsächlich ließen die Komponisten in früheren Zeiten dem Ausführenden doch viel mehr Freiheit, als man heute gemeinhin glaubt, und sehr häufig duldeten sie nicht nur die von ihnen eingestreuten Verzerrungen und harmonischen Ausführungen, sondern setzten solche geradezu voraus. (Dies allerdings nur in bereits sehr entlegenen Kunstepochen.) Aber in noch einem andern Falle darf der Herausgeber sich gestatten, seinen Komponisten zu „korrigieren“, oder, besser gesagt, eine Korrektur in dessen Werk in Vorschlag zu bringen, nämlich in dem, wo nach seiner Ansicht eine wirkliche Zerstreutheit oder Nachlässigkeit vorliegt. Dies scheint mir z. B. in Schumanns Kompositionen an zwei Stellen recht sicher zu sein. Die eine davon findet sich in No. 3 der „Kreisleriana“, wo Schumann sich nach meiner festen Überzeugung in den letzten einundzwanzig Takten bezüglich der Zeitwerte geirrt und diese doppelt so langsam geschrieben hat, als er zu tun vermeinte. Man spiele nur den ganzen Passus (von der Bezeichnung „Noch schneller“ ab) einmal recht genau im Takt durch und wird dann wohl finden, dass beim Eintritt der Synkopen die Sache vollständig ins Stocken gerät, wenn man nicht zu einem „Doppio movimento“ übergeht.<sup>1)</sup>

Ein anderes Versehen scheint mir Schumann im Finale seiner „Études symphoniques“ untergelaufen zu sein. Im fünfzigsten Takte nach der As-dur Vorzeichnung erscheint nämlich in der Tenorstimme ein Fragment des Themas, dessen Rhythmus aber hier — sehr zum Nachteil der Wirkung — verändert ist.

Das Thema des Finale beginnt bekanntlich folgendermaßen:

---

<sup>1)</sup> Im Gegensatz hierzu wird eine nur scheinbare Zerstreutheit Schumanns häufig mit Unrecht bespöttelt. In seiner g-moll Sonate steht am Anfang als Tempo-Bezeichnung „So schnell als möglich“ und im Verlauf desselben Satzes wird dann ein „Noch schneller“ gefordert. Da aber von hier ab die technische Schwierigkeit sich bedeutend verringert, so läßt das Folgende eine Steigerung des Tempos recht gut zu.





Gelegentlich finden sich auch in sonst sehr guten Ausgaben Veränderungen, die eine ganz fraglose Verschlechterung des Urtextes darstellen. Warum schreibt Klindworth in Chopin's Terzen-Etüde statt:



die linke Hand folgendermaßen:



In sehr raschem Tempo klingt beides ziemlich egal, aber in Chopin's Notation ist die Harmonie reiner; es lag also kein Grund vor, sie zu verschlechtern.

Sehr seltsam sind in Mozarts a-moll Rondo die Abweichungen einiger modernen Ausgaben von den alten. Der Anfang des Mittelsatzes in A-dur heißt bei Riemann („Altmeister des Klavierspiels“):



bei Kühner (Edition Litolf):



Die meisten modernen Ausgaben aber haben dagegen:



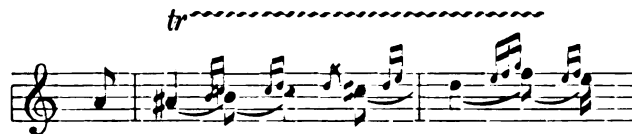
Und so lauten diese Takte auch in der ältesten Ausgabe, deren ich habhaft werden konnte. (Breitkopf & Härtel, Typendruckausgabe.) Riemann und Kühner müssen offenbar noch eine andere kennen, in der das Zeichen ∞ nicht nach sondern über der ersten Note steht. Aber dies würde ich dann unbedingt für einen Druckfehler halten, und außerdem wäre die Verzierung dann sowohl von Riemann wie von Kühner ungenau realisiert.

Kühner verkehrt die Folge der Verzierungsnoten und Riemann gibt sie rhythmisch inkorrekt wieder.

Noch sonderbarer ist Riemanns Notation der Trillerstelle in demselben Stück:



die in seiner Ausgabe so aussieht:



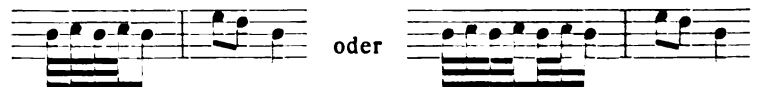
Nach dieser Schreibart dürfte der erste Triller also nicht die Wechselnote c haben, sondern müßte mit ais und h gemacht werden. Für diese Korrektur wird wohl kaum eine Rechtfertigung zu finden sein.

Daß übrigens in bezug auf die Ausführung des Trillers (namentlich in älteren Werken) die Meinungen häufig auseinander gehen, ist ja eine bekannte Tatsache. Man notierte ihn nicht immer auf die gleiche Art und findet zudem in den älteren Lehrbüchern verschiedene Anweisungen über seine Ausführung. Indessen herrschte früher doch wohl ziemliche Einstimmigkeit über einen Punkt: Der mit einer aufsteigenden Note endende Triller bekam einen Nachschlag, und dies namentlich, wenn die Note höher als eine Sekunde stieg. (Die Regeln für eine Folge von mehreren Trillern lassen wir hier aus dem Spiel.) Heute wird von dieser Vorschrift, und durchaus mit Unrecht, häufig abgewichen. So finden wir z. B. in Heinrich Germers Schrift „Die musikalische Ornamentik“ nach einer etwas zusammenhangslosen Abhandlung über den Triller die folgende Bemerkung:

„Auch der Triller im Anfangsmotiv von Beethovens op. 96



ist am besten so zu interpretieren:



da erscheint er als verlängerter Pralltriller und stellt das Motiv kernig und bestimmt hin, während ein Triller mit Nachschlag dasselbe weichlich und verschwommen erscheinen läßt.“

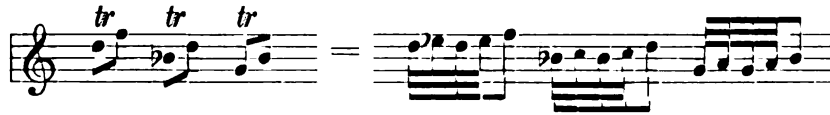
Diese Aussicht kann ich durchaus nicht teilen und finde im Gegenteil die oben angegebene Triller-Ausführung steif und unschön.

An einer anderen Stelle der nämlichen Schrift sagt Germer:

„Wenn Beethoven im ersten Allegrosatz seines op. 2 No. 3 die getrillerte Note ausgeschrieben so anwendet:



so ist die gleiche Ausführung bei der analogen Stelle in Mozarts B-dur Sonate:



auch wohl gestattet.“

Es besteht aber gar keine Analogie zwischen den beiden zitierten Stellen, denn die erste davon ist überhaupt kein Triller.

Eine ganz eigenartige Ansicht aber stellt Germer am Schluß seines Kapitels über den Triller auf:

„Schließlich sei noch eines Trillers Erwähnung getan, von welchem merkwürdigerweise offiziell nie die Rede ist, und der doch bei keinem Geringeren als Beethoven eine sehr wichtige Rolle spielt. Es ist das der Triller mit der unteren Wechselnote ohne Nachschlag. In seinen sämtlichen Konzerten pflegt er die längeren Triller vor einem Satzabschluß mit demselben in rhythmisch ausgeschriebener Form einzuleiten, und zwar bald mit der oberen, bald mit der unteren Note anfangend. Als vorzügliche Studie dafür sei Variation IV der Kreutzer-Sonate empfohlen. Auch im Finale von op. 35 hat Beethoven jedenfalls diesen Triller, als neben der Melodie fortgehend, beabsichtigt. Er schreibt ihn nicht aus, sondern deutet ihn nur in Form einer kleinen Vorschlagsnote an, was denn zu den wunderlichsten Interpretationen seitens Uneingeweihter Veranlassung gegeben hat. Er muß so lauten:



erst im fünften Takte tritt der Triller mit der oberen Wechselnote ein und lautet von da ab:



Die Vorschlagsnote a in Beethovens Notierung



nimmt Germer also für eine Anweisung, auch den Triller mit a und b zu machen! Dies ist wohl die „wunderlichste aller Interpretationen“, die dieser Triller noch gefunden hat.

Es ist wirklich merkwürdig, zu wieviel Irrtümern eine scheinbar so harmlose Verzierung wie der Triller von jeher Anlaß gegeben hat. Hier z. B. noch ein anderer von allerdings nur geringer Bedeutung.

In Beethovens D-dur Sonate (op. 10 No. 3) findet sich folgende Stelle:



Die korrespondierenden Takte bei der Wiederholung in D-dur erfahren bei Beethoven eine Abänderung in:



Hier hat Beethoven, wie man sieht, den Triller-Nachschlag weggelassen, und das offenbar, weil ihm der Triller dafür zu kurz erschien. In den meisten modernen Ausgaben ist diese scheinbare Nachlässigkeit aber „korrigiert“ und der Nachschlag ergänzt worden. Groß ist der dadurch angerichtete Schaden allerdings auch nicht. Hingegen ist eine wirkliche Nachlässigkeit Beethovenscher Notierung, nämlich die in der bekannten, viel zitierten Gruppetto-Stelle aus dem ersten Satz der C-dur Sonate op. 2, jetzt endlich wohl definitiv richtig gestellt worden. Es mag übrigens hierbei bemerkt werden, daß die an Beethovens Notierung festhaltenden Pianisten regelmäßig den Fehler begehen, das Gruppetto mit der Hauptnote zu beginnen, und solchergestalt aus dem Gruppetto ein Gruppo machen.

Noch in einer andern Sonate ist Beethovens Intention infolge einer mangelhaften Notierung fast immer mißverstanden worden, Wir meinen damit den langen Triller im Adagio der Sonate op. 111 (zwölf Takte vor dem Eintritt der Es-dur Vorzeichnung). Während der Dauer von zwei Takten verlangt Beethoven hier von der rechten Hand einen Doppeltriller, der sehr unbequem liegt und daher gegen den vorausgehenden einfachen Triller immer etwas lahm herauskommt.



Für eine Nachdruck-Ausgabe von A. Diabelli & Co. hat Beethoven hier den Fingersatz von  $\frac{5}{1} \frac{4}{2}$  hinzugefügt. Obgleich es nun auch möglich ist, diesen Fingersatz so zu verstehen, daß  $\frac{5}{1}$  mit  $\frac{5}{1}$  und  $\frac{4}{2}$  mit  $\frac{4}{2}$  genommen werden soll, so erscheint es doch fast zweifellos, daß Beethoven einen Triller von  $\frac{5}{1}$  und  $\frac{4}{2}$  gemeint hat, weil dieser nämlich nicht nur viel leichter auszuführen ist, sondern auch unvergleichlich besser klingt. Hugo Riemann gebührt die Anerkennung, dieses Kolumbus-Ei der klavierspielenden Welt präsentiert zu haben.

Zu den so überaus zahlreichen und gar nicht genug zu schätzenden Verdiensten des in allen Zweigen der Musikwissenschaft hervorragenden Mannes muß man auch dasjenige rechnen, eine Ausgabe der Beethovenschen Klaviersonaten verfaßt zu haben, die nach einer gewissen Richtung als äußerst wertvoll bezeichnet werden darf. Riemann hat auf diese Arbeit eine außerordentliche Sorgfalt verwendet, den Text genau revidiert, mit Vortragsbezeichnungen bereichert und mit vielen nützlichen und feinsinnigen Anmerkungen ausgestattet. Selbstverständlich hat er auch alle jene sinnlosen Phrasierungszeichen, die eine Routine früherer Zeiten in der musikalischen Notation eingebürgert hatte, ganz radikal ausgemerzt. Ob aber seine eigenen Phrasierungsprinzipien in ihrer Totalität eine bleibende Geltung erlangen werden, darüber herrscht heute noch bei den urteilsfähigen Musikern große Meinungsverschiedenheit. Unter den Theoretikern zählt Riemann bereits sehr viele, unter den praktischen Tonkünstlern aber relativ nur wenige Anhänger. Ich persönlich vermag ihm bei den letzten Konsequenzen, die er aus seiner Theorie der „Anakrasis“, dem Leitmotiv seines Lebens, zieht, nicht immer zu folgen. So kann ich z. B. im ersten Teile der Beethovenschen Sonate op. 7 nicht die Struktur erkennen, die Riemann durch seine Phrasierungsbezeichnung (und auch in einem seiner Aufsätze) klarzulegen sucht. Ebensowenig werde ich im ersten Satz der d-moll Sonate op. 31 seinem Legatobogen folgen und die chromatische Passage des zwanzigsten Taktes in den einundzwanzigsten einmünden lassen, ohne einen rhythmischen Einschnitt zu machen.<sup>1)</sup> Im zweiten Satz der Fis-dur Sonate werde ich fortfahren, so zu lesen, wie nach Riemann nicht gelesen werden darf, wogegen ich z. B. andererseits mit seiner Umstellung der Taktstriche in den Sonaten op. 27 No. 1 und op. 111 durchaus einverstanden bin.

Daß Riemann übrigens die Struktur Beethovenscher Themen nicht immer so auffaßt, wie der Komponist selbst es unzweifelhaft getan hat, kann man aus seinem Aufsatz „Was ist ein Motiv?“ entnehmen. Er demonstriert an zwei Beispielen, der Leonoren-Ouverture und dem Scherzo aus der Neunten Symphonie, daß Beethoven hier seine Motive in einer Weise verarbeitet, die, vom Standpunkte der modernen Phraseologie aus betrachtet, ihrer Struktur durchaus nicht entspricht. Riemann sagt nun nicht etwa, daß Beethoven irgend etwas hätte anders machen sollen, konstatiert aber einen Widerstreit zwischen dem Rhythmiker und dem Kompositionspraktiker und ruft schließlich aus: „Wer hat recht?“

<sup>1)</sup> Handelte es sich um ein Orchesterstück, so läge die Sache anders. Der D-moll Akkord im 21. Takt würde alsdann durch den Hinzutritt neuer Instrumente in genügender Weise abgegrenzt werden. Der Klavierspieler, dem das Hilfsmittel der Klangfarben-Verschiedenheit nicht zur Verfügung steht, muß seine Zuflucht zu einer Interpunktionswirkung nehmen.

Mein Gott, da aus den theoretisch falsch entwickelten Motiven schließlich zwei Meisterwerke entstanden sind, so wird man wohl sagen müssen, daß Beethoven recht hatte. Die ganze Sache aber erinnert stark an einen Bericht, des österreichischen Generals Alvinczy, der nach einer gegen Bonaparte verlorenen Schlacht an den Kriegsrat in Wien berichtete, daß Bonaparte ihn zwar besiegt habe, aber gegen alle Regeln der Strategie.

Daß ich trotz meiner hier dargelegten Einschränkungen ein sehr aufrichtiger Bewunderer Riemanns bin, möchte ich übrigens eindringlich betonen. Einen Hang zur Übertreibung aber finde ich sowohl in seinen theoretischen Schriften wie auch in seinen mit gar zu viel Vortrags- und Phrasierungszeichen beladenen Ausgaben und ganz besonders in seinen Fingersätzen. Wenn ich in Bezug auf die letzteren von Übertreibung rede, so meine ich damit, daß er die modernen, hauptsächlich von Bülow, Tausig und Klindworth aufgestellten Prinzipien bis in die äußersten Konsequenzen verfolgt, was dann zu einer ganz nutzlos erschwerten Kopf- und Fingerarbeit führt.

Ich greife zur Erläuterung des eben Gesagten einige Takte aus Beethovens F-dur Sonate (op. 10 No. 2) mit Riemannschem Fingersatz heraus:



Ich glaube kaum, daß viele Klavierspieler ihn adoptieren werden.

Die Veröffentlichung der Riemannschen Ausgabe fällt in das Jahr 1884, also in eine Zeit, in der, wenigstens in Deutschland, der Fingerwechsel bei Tonwiederholungen in höchster Blüte stand. Seitdem hat Klindworth bereits etwas eingelenkt, und Bülow gestand mir einmal offen zu, daß er nur durch die meist mangelhafte Repetitionsmechanik der früheren Klaviere zu einem so übertrieben häufigen Fingerwechsel gedrängt worden sei. Ich glaube übrigens, daß er sich diese Motivierung erst später zurechtgelegt hat, denn auch bei schlechten Klavieren erleichtert der Fingerwechsel nicht immer die Repetition. Eugen d'Albert zeigt sich nach dieser Richtung hin in seiner Beethoven-Ausgabe als scharfer Reaktionär, ist aber im übrigen für einen so großen Virtuosen im Fingersatz nicht gerade erfinderisch.

Formulieren wir nun nach dieser kleinen Abschweifung auf ein Spe-

zialgebiet eine Konklusion des Ganzen. Sie lautet so, daß wir gegenwärtig von den Klavierkompositionen aller verlagsfreien großen Komponisten eine stattliche Anzahl von Ausgaben besitzen, die zum großen Teil sehr rühmend wert sind, das Verständnis dieser Werke außerordentlich fördern helfen und ihr Studium wesentlich erleichtern. Andererseits aber wird durch diese manchmal sehr individuell gefärbten Ausgaben auch eine Gefahr hervorgerufen, nämlich die, daß die klavierspielende Welt nach und nach den direkten Kontakt mit dem Originalbild der betreffenden Kompositionen verliert und die Intentionen des Herausgebers von denen der Komponisten nicht mehr zu unterscheiden vermag. Es sollte daher mit allen Mitteln darauf hingewirkt werden, daß dem Musiktreibenden immer die Möglichkeit einer Vergleichung mit dem Original offen bleibe, und dies ist natürlich nur dadurch zu erreichen, daß man die ältesten Ausgaben immer wieder in Neudruck erscheinen läßt. Geschieht dies nicht, so wird schließlich nur der in Bibliotheken stöbernde Musikforscher den Urtext unserer musikalischen Klassiker kennen, das große Publikum aber manchmal wahre Palimpseste in die Hand bekommen.

Also „videant consules!“

---

## GRÉTRY

(† AM 24. SEPTEMBER 1813)

Von HENRI DE CURZON IN PARIS<sup>1)</sup>

---

**G**rétry ist unter den Musikern der Dichter der Ausdruckswahrheit. Zu seiner Zeit nahm er deshalb unter den für das Theater schaffenden Meistern eine höhere, etwas isolierte Stellung ein. Darin ist der eigentliche Kern seiner Ursprünglichkeit zu suchen. Er ist wahr, einfach und hat den Sinn für die Poesie der Dinge. Sein Urteil ist das eines Realisten, sein Verstand der eines Wegbahners, seine lächelnde, ein wenig unbekümmerte Phantasie die eines Dichters. Ohne eigentlich auf dem Theater und auf dem Sondergebiet der komischen Oper und des musikalischen Lustspiels, wo bereits das Bedürfnis nach Wahrhaftigkeit und Folgerichtigkeit den Ausdruck regelte, eine Umwälzung herbeizuführen, verlieh er dieser Darstellung der einfachsten Dinge auf dem Theater einen neuen, vorher nicht gekannten verführerischen Reiz. Man war entzückt, bei so wenig Aufwand von Gesuchtheit und Gelehrsamkeit so gar nichts von Theaterkonvention zu finden und bei allem Realismus einer so feinen Abstufung des Empfindens, einer so lebendigen Abwechslung der Bilder, einer so natürlichen Anmut zu begegnen.

Dieser Folgerichtigkeit des musikalischen Ausdrucks, dieser Natürlichkeit der Sprache verdankte Grétry den glänzenden Erfolg, der ihm von seinen ersten Werken an zuteil wurde. Mit dieser Poesie der Wahrheit bezauberte er sogleich Deutschland. Es ist sicherlich nicht ohne Interesse, hier daran zu erinnern, daß der Kurfürst von Köln seit dem Jahre 1771 an seinem Theater in Bonn, wo er damals Hof hielt, der Reihe nach acht in Paris mit ganz außerordentlichem Erfolg gegebene Grétry'sche Werke aufführen ließ; daß besonders bei „Silvain“ der Großvater und der Vater Beethovens mitwirkten, und daß Beethoven selbst in seiner Eigenschaft als Akkompagnist am Theater seine junge Einbildungskraft am Grétry'schen Repertoire befruchtete. Es sei ferner das lobende Urteil des Kritikers Forkel vom Jahre 1782 angeführt: „in allen Werken Grétry's findet sich eine wahrhaftige Deklamation, der er immer eine melodische Wendung zu verleihen versteht.“ Es wäre endlich schwierig, über das Genie Grétry's ein entscheidenderes Urteil zu finden, als das von Weber im Jahre 1817 (in seinen dramatisch-musikalischen Notizen über Dresdener Erstaufführungen) abgegebene:

„Vielleicht ist Grétry der einzige der in Frankreich erblühten Komponisten, der bedeutend lyrischen, ja sogar oft romantischen Sinn hatte. Die mitunter wirklich rührende Unschuld seiner Melodien, deren Rhythmen sich immer nach dem Be-

---

<sup>1)</sup> Autorisierte Übersetzung aus dem Manuskript von Willy Renz in Berlin-Schöneberg.



dürfnisse des Augenblicks und nicht nach festgestellten Formen richteten und erzeugten, sind vergeblich zu erreichen versucht worden . . .“

So können wir uns jetzt bereits über die Stellung Grétry's in der Entwicklung der dramatischen Musik Rechenschaft geben. Diese Stellung ist viel bedeutender, seine Aufgabe war viel notwendiger, als man gemeinhin annimmt. Zugegeben, sein Name führt uns eine reizende, lebenswürdige Zeit ins Gedächtnis, etwas naiv im Geschmack und im Ausdruck, deren Züge sich längst verwischt haben und fast nur noch geschichtlichen Wert besitzen. Und zweifellos ist Grétry ein echtes Kind jener Zeit; er verkörpert sie in seiner ganzen Erfindungsfrische und in seinem Bedürfnis nach szenischer Wahrheit. Aber bei näherem Studium zeugen seine Werke und seine theoretischen Gedanken von einer Unabhängigkeit und einer Kraft, die ihn in Wirklichkeit als einen Vorbereiter erscheinen lassen. Sie fesseln nicht bloß auch noch heute unseren modernen, anspruchsvoller gewordenen Geist, sondern ihr Beispiel kann für uns nach wie vor nützlich und fruchtbar sein. Man muß Grétry seinen Rang unter den Meistern der Tonkunst anweisen, die dem Modegeschmack entrückt sind, aus dem einfachen Grunde, weil ihre Kunstlehre durch die Zeit nichts verliert. Er hat im übrigen, was ziemlich selten ist, diese seine Lehre selbst schriftlich niedergelegt. Seine musikalischen Schöpfungen werden durch seine Vorschriften gestützt, und diese erstrecken sich sogar noch weiter und nehmen einen höheren Flug als jene. Er liefert Beispiele, aber er gibt sich über die inneren Beweggründe seines künstlerischen Schaffens und über seine Gedanken Rechenschaft und formuliert sie zu Grundsätzen. Um in der Geschichte der dramatischen Musik ein Analogon zu finden, muß man bis zu Richard Wagner vordringen; wir werden, nebenbei bemerkt, sehen, daß ein solcher Vergleich durchaus begründet ist: auf dem engen Gebiet, auf das sich Grétry's Streben beschränkte, entwickelt er eine Anschauung von der „musikalischen Handlung“, die völlig modern anmutet.

Das kommt daher, daß er eine wahre Leidenschaft für die melodische Wahrheit besaß, und daß zu seiner Zeit niemand über einen solch klaren Blick verfügte. Von sich aus, ohne jeden Vorgänger, hat er sich zu ihr durchgerungen. Das Studium der alten italienischen Meister öffnete ihm zuerst die Augen; das Beispiel der ersten französischen Musiker, die diesen Weg einschlugen, stachelte dann seinen Wetteifer an; schließlich hat er auf Grund eigener Beobachtungen, allein, völlig unabhängig einen Aufschwung zu eigenem Leben, zu individueller Freiheit genommen. Seltsam — dieser Aufschwung und diese Selbständigkeit hängen vielleicht mit einem Mangel, einer Lücke in seiner Bildung zusammen, deren er sich selber wohl bewußt war: seine Kenntnis des rein Handwerklichen, der technischen Grundlage seiner Kunst war sehr schwach. Aber war Grétry auch nicht gelehrt, so besaß er dafür ein ungemein entwickeltes Empfindungsvermögen,

dessen immer wahre, schlichte Einfalt um so beredter wirkte, um so rührender, wie Weber sagt.

Seine Melodie, ob vokal oder instrumental, ist aktiv, lebendig, immer auf den Bühnenvorgang gerichtet, in fortwährender Übereinstimmung mit der Handlung und den Charakteren; abwechslungsreich und geschmeidig paßt sie sich allem an und durchdringt alles. Seine geniale Begabung ist aus Unmittelbarkeit und Beobachtung zusammengesetzt; letztere überwacht erstere. Und diese im Grunde so seltene Mischung von Realem und Ideellem, dieses genaue Gleichgewicht zwischen den verschiedenen Elementen des Kunstwerkes, diese harmonische Anmut in der Klarheit und Deutlichkeit der Gedanken sind so kostbare Eigenschaften, daß sie genügen, Grétry einen Platz unter den Großmeistern der Bühne anzuweisen.

Um seine ganze Ursprünglichkeit zu verstehen und sich ihrer Bedeutung bewußt zu werden, muß man zunächst einmal seine musikalischen Werke selbst betrachten, sodann, aber mit nicht geringerer Aufmerksamkeit, seine theoretischen Ausführungen studieren, die besser als jede kritische Erörterung die Grundzüge und Konsequenzen seines künstlerischen Schaffens darlegen. Das will ich im folgenden der Reihe nach tun.

\* \* \*

André Ernest Modeste Grétry ist am 11. Februar 1741 in Lüttich geboren, in bescheidenem Milieu, das ihm jedoch Geschmack an der Musik und praktische Übung darin beizubringen geeignet war. Sein Vater war Violinist an einer Kirche; natürlich tat der Junge als Chorknabe seine ersten Schritte ins musikalische Leben. Aber der vorübergehende Aufenthalt einer italienischen Truppe erfüllte ihn mit einer glänzenden Hoffnung: er wollte schreiben, Opern komponieren. Bald darauf, im Alter von 18 Jahren, beschloß er, sich an der Quelle selbst zu unterrichten: er reiste nach Italien, und zwar zu Fuß. Die Schilderung dieser Reise, auf der ihm ein junger Student der Chirurgie als Genosse und ein alter Schmuggler aus seiner Heimat als Führer diente, stellt eines der anziehendsten Kapitel seiner im Greisenalter verfaßten Memoiren dar. Bei dieser Romfahrt stürzte sich Grétry übrigens nicht ganz ins Ungewisse. Es gab dort ein Lütticher Kolleg, das auf die Dauer von fünf Jahren zwanzig junge Kunstbeflissene aufnahm, ohne sich übrigens um ihre Studien zu bekümmern: jeder mußte sich selbst den Weg suchen, der für ihn der geeignetste war. Grétry fand im Anfang keinen und probierte allerlei. Aber eines Tages begegnete er, wie später Mozart, in Bologna dem gelehrten, väterlichen P. Martini, dem einzigen Vertreter einer großen Tradition und tiefer Ehrfurcht vor der Kunst. Bei ihm empfing Grétry den ersten Unterricht. Das Studium Pergolese's bedeutete den zweiten. Das Theater zog ihn im übrigen ausschließlich an, und sein erster, von 1766 datierender Versuch war ein italienisches Intermezzo. Aber erst das Studium der

reizenden Partitur „Rose et Colas“ von Monsigny entschied tatsächlich über seine Zukunft. Entschlossen, alles daranzusetzen, um selbst auf diesem Weg der komischen Oper fortzuschreiten, lehnte er den ihm von Lüttich angebotenen Posten eines Kantors ab und wählte, anstatt in sein Vaterland zurückzukehren, Paris zu seiner neuen Heimat.

Er ließ sich dort im Sommer 1767 nieder. Die ersten Zeiten waren ziemlich enttäuschend, wie es aus Mangel an Beziehungen und Verbindungen meist der Fall zu sein pflegt. Indessen ließen ihn das Wohlwollen, das ihm Philidor, einer der originellsten Meister der Zeit, und die glückliche Bekanntschaft mit dem Textdichter Marmontel bald bekannt werden. „Der Hurone“, seine erste Oper (1768), nach einem Voltaire'schen Sujet, wurde ein richtiger Modeerfolg. Ich sprach schon von der Überraschung, die der neue, abwechslungs- und farbenreiche Stil des jungen, tags zuvor noch unbekannten Musikers hervorrief: er setzte im Anfang die Orchestermitglieder bei den Proben außer Fassung. Aber indem Grétry seine Beobachtungen erweiterte und sie auf verschiedengeartete Stoffe anwandte, glückte es ihm sehr bald, auf dem beschrittenen Wege vorwärtszukommen. „Lucile“ (1769), „ein tugendhaftes und ehrbares Gemälde der ehelichen Sitten“ (in dem sich das berühmte Quartett findet „Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille?“) war von außerordentlicher Wirkung auf die Gemüter, und zwar nicht bloß im Theater, sondern auch im häuslichen Leben. In musikalischer Hinsicht war es indessen „Das sprechende Gemälde“ (1769), das zum erstenmal die ganze Unmittelbarkeit und Eigenart des Grétry'schen Talents, zugleich den Schwung und die Schmiegsamkeit seiner genialen Beanlagung offenbarte. Er hatte das Stück, wie er uns selber erzählt, in freudiger Stimmung, lachend und tanzend niedergeschrieben; die Nachwelt lacht und tanzt noch immer mit ihm, wenn sie es hört, denn diese entzückende kleine Komödie hält sich noch auf dem Spielplan. Und in der Tat, wie glücklich weiß Grétry unter Benutzung des eigenen lautlichen Klanges der Textworte ihren Sinn musikalisch auszudeuten und zu betonen, in der Wahl der Instrumente, im Rhythmus wie in den Gesangstimmen! Welches Stilgefühl den Personen und der Handlung gegenüber und welcher Sinn für das Malerische! Welch feiner Ironie zwischen Colombine und Cassandra, welch prickelnde Leichtigkeit zwischen Colombine und Pierrot, welche Anmut und welcher Geschmack bei Isabelle!

Im Gegensatz dazu erinnerte „Silvain“ (1770) an „Lucile“, aber der Ausdruck ist hier erheblich gesteigert, das Empfinden echt dramatisch, die Wirkung rein und ergreifend infolge innerer Wahrhaftigkeit. Das Duett „Dans le sein d'un père“ zwischen Silvain und seiner jungen Gattin Helene kann als Musterbeispiel wahren Ausdrucks auf der Bühne gelten. „Die beiden Geizigen“ (1770) brachten dann den dargestellten

Personen ganz entgegengesetzte Empfindungen in originellster Art, aber um sie in Buffomanier zu verspotten, auf die Bühne. Es gibt da in harmonischer Hinsicht phantastische Einfälle (wie z. B. die mürrisch-zänkische, fiebernde Begleitung der Arie des alten Geizigen und die Nachahmung der lauernnden, kratzenden und hin und herrennenden Maus), die einfach genial sind.

Ich kann hier nicht alle folgenden Opern aufzählen. Aber ich erwähne nebenbei „Zemire und Azor“ (1771), eines der bedeutendsten und bemerkenswertesten (und ungerechterweise heute ganz und gar vergessenen) Werke Grétry's. Nirgends auch nur der geringste Verstoß gegen den Geschmack; unmittelbar aus der Situation fließende Komik im Verein mit reinem Empfinden; jede Person durch das Orchester wie durch den Gesang in ihrem individuellen Charakter gezeichnet. Man kann nicht geistvoller die naive Furcht und die drollige gute Laune Alis schildern, nicht reiner Zemirens kindliche Ergebenheit, nicht überzeugender den Schmerz ihres Vaters.

Betrachten wir noch den „Hausfreund“ (1772), voll feiner, delikater Heiterkeit, und den „Prächtigen“ (1773), mit dem berühmten Rosentertzt. Es handelt sich darum, stumme Gefühle zu tönendem Leben zu erwecken, da der „Prächtige“ Clementine nur unter der Bedingung sehen darf, daß das junge Mädchen kein Wort redet: die Rose, die sie in der Hand hält, muß für sie sprechen, und musikalisch läßt sich keine bessere Ausdeutung dieser kleinen Handlung denken, bei der selbst das Schweigen beredt ist. Da ist ferner „Das Rosenmädchen von Salency“ (1774), in dem Grétry die Eindrücke der Natur und der in ihr Lebenden aufs glücklichste vermittelt. Eine Erzählung von Sturm und Wogengebrauch („De ma barque légère . . .“) ist wegen der geschmackvollen Verwendung ihrer schildernden Züge lange Zeit berühmt gewesen. Dann „Die falsche Magie“ (1775), in der ein paar Duette in rhythmischer Hinsicht wahre Muster beschwingter Feinheit darstellen.

Zu den anziehendsten Partituren Grétry's gehören ferner „Das Urteil des Midas“ (1778) mit seiner feinen Verspottung der herkömmlichen Opernarie und „Der eifersüchtige Liebhaber“ (1778), der noch größeres Glück machte. Das Werk ist eine wirkliche lyrische Komödie voll neuer Einfälle. Ensemblestücke, Dialoge kennzeichnen die verschiedenartigen Empfindungen der Personen in ganz moderner Weise. Die Verlegenheit einer sich in ihrer Erzählung verhaspelnden Person wird in genialster Weise durch die Verwirrung der von ihr zu singenden Melodie wiedergegeben. „Die unvorhergesehenen Ereignisse“ (1779), „Aucassin und Nicolette“ (1779), „Andromache“ (1780) hatten weniger Glück, aber „Colinette bei Hofe“ (1782), „Die Karawane von Kairo“ (1783), „Panurge“ (1785) erzielten dafür, dank ihrer malerischen Farbigkeit, einen ihren eigentlichen Wert erheblich überragenden Erfolg.

„Die Dorfprobe“ (1784) und „Richard Löwenherz“ (1784) be-

zeichnen den Gipfel von Grétry's Talent und Ruhm. Das erste der beiden Werke, die eigentlich nie vom Spielplan hätten verschwinden dürfen, ist ein Bauernstück, ebenso echt im Ton wie geistreich in der Idee. Das zweite erhebt sich von feinsten, lieblichster Anmut zum begeistertsten romantischen Schwung, und zwar immer mit einfachen, klaren und natürlichen Mitteln; einzig die Wahrheit des dramatischen Ausdrucks bedingt die musikalische Illustration. Die Wiederkehr des melodischen Motivs „Une fièvre brûlante“ z. B. ist durch die Handlung selbst gerechtfertigt.

Von dieser Zeit an begann Grétry's Schaffenskraft zu ermüden; er fand bloß gelegentlich seine frische Unmittelbarkeit wieder. Als seiner würdig kann man nur noch nennen: „Der Graf von Albert“ (1786), dessen dramatischer Stoff es ihm angetan hatte, und seine in vollem komischen Gegensatz dazu stehende Fortsetzung („Suite“) vom Jahre 1787; „Raoul Blaubart“ (1789), in dem sich wiederum durch die folgerichtige Entwicklung der handelnden Personen charakterisierte Szenen finden, in deren Anlage und Durchführung Grétry sich auszeichnet; „Wilhelm Tell“ (1791), den er mit schweizerischen Volksweisen und mit einem alpinen Kolorit ausstattete; endlich „Anacreon“ (1797), der einzige Erfolg der Pariser Oper während der Revolution, in dem der ganze jugendfrische melodische Reiz des Künstlers auf so mancher Partiturseite noch einmal aufblüht.

Zu dieser Zeit lebte Grétry bereits als Philosoph. Er hatte sich nach der „Eremitage“ im Tal von Montmorency, wo Jean-Jacques Rousseau gestorben war, zurückgezogen. Dort hing er seinen Ideen nach, dort schrieb er seine Memoiren und noch zahlreiche andere, weniger interessante „Gedanken eines Einsiedlers“. Hochbetagt, voll innerer Ruhe, umgeben von einmütigen Sympathieen, verschied er, gerade vor einem Jahrhundert, am 24. September 1813.

\* \* \*

Seine Memoiren hatten einen sehr großen Erfolg beim Publikum und hinterließen einen tiefen Eindruck bei den Musikern. Ob wohl jemand eine Ahnung davon hatte, wie weit ihre Tragkraft, ihre Bedeutung für die Entwicklung der Kunst die der Werke übersteigt, die gewissermaßen zum Vorwand gedient haben? Diese Werke selbst, so vollendet sie in ihrer Art sind, gehören einer längst vergangenen Zeit an und bedienen sich längst überholter Mittel. Grétry's theoretische Gedanken dagegen stehen in gewisser Beziehung außerhalb der Zeit und übersteigen im übrigen seine Kräfte, wie sein Scharfblick hinsichtlich des Ideals der dramatischen Musik seine Fähigkeiten, zu dem ersehnten Ziel zu gelangen, übertraf. Die Nachwelt erst sollte sich dessen bewußt werden, daß hier ein großer Geist ganz schlicht und unabhängig zu der Einsicht gekommen war, in welchem Sinne es vorwärts gehen müsse, daß ihm diese Einsicht vor jedermann gekommen war, und daß er es sogar voraussah, für lange Zeit weder auf Nachfolge noch auf Verständnis rechnen

18\*

zu dürfen. Wenn er für die Reform besser gerüstet gewesen wäre, wenn er theoretisches Wissen und Können mit Flug der Phantasie, schöpferische Kraft mit gesundem Menschenverstand in seiner Person vereinigt hätte, ebenso Charakterfestigkeit, und wenn er schließlich in seinen musikalischen Lustspielen sich jedes Wettbewerbs mit Fremdem hätte enthalten können, so wäre Grétry in Wahrheit der Richard Wagner der komischen Oper geworden.

Hören wir ihm einmal zu:

„Die Musik ist Unsinn, wenn der Orchesterlärm das deutliche Verstehen der Textworte verhindert; sie ist Unsinn, wenn sie eitle Gelehrsamkeit auskramt; sie ist Unsinn, wenn sie durch Verswiederholung eine Empfindung, eine Situation über Gebühr ausdehnt; sie ist Unsinn, wenn sie nicht jede Person des Stückes in der ihr zukommenden Sprache reden läßt; sie ist Unsinn, wenn sie sich mehr hervortut, als es die handelnde Person oder die Situation erfordern; sie ist schließlich Unsinn, wenn sie sich nicht in so völliger Übereinstimmung mit der Dichtung befindet, daß man sozusagen den Musiker vom Dichter nicht unterscheiden kann.“ „Jawohl, ich wage eine nochmalige Revolution in der Musik vorauszusagen, und sie ist gar nicht so fern... Freilich sind wir noch weit von dem von uns allen ersehnten Ziel entfernt. Solange man nach dem Anhören einer Oper sagt ‚Die Musik hat den Erfolg gemacht‘, solange kritisiert man mehr den Musiker als den Dichter, oder der Erfolg, von dem man spricht, ist nicht dramatischer Natur, sondern er ist der gleiche, den der Musiker in einem Konzert davonträgt...“ „Die Vokalmusik wird niemals vollendet sein, wenn sie nicht die wahren Akzente des Wortes kopiert; ohne diese Eigenschaft hat sie lediglich symphonischen Charakter...“ „Die Geheimnisse der Kunst beruhen lediglich in der richtigen Deklamation...“ „Der Künstler kann nur durch das Studium des Menschen, seiner Sitten und Leidenschaften — wobei er diese nicht vermengen darf, sondern die kennzeichnenden unterscheidenden Merkmale auseinanderhalten muß — zum Ausdruck des Wahren gelangen...“ „Laßt uns stark in der Wahrheit sein; das Orchester wird uns immer nach Wunsch dienen...“

Wie Gluck, wie übrigens alle seine Vorläufer auf musikdramatischem Gebiet, stellte Grétry die Gesetze des Lebens und des Fühlens über die des Wissens, über festgesetzte Regeln. Er forderte Handlung an Stelle bloßer Musik, Eingebung an Stelle des Mißbrauchs des Wissens. Er stellte die Melodie über die Harmonie. Ich habe ihn deshalb auch in die Nähe Wagners gerückt. Sehen wir einmal genauer zu: Diese von Grétry immer wieder geforderte Vorherrschaft der Melodie in der dramatischen Musik, auf der er allen gegnerischen Auslassungen gegenüber unter Zuhilfenahme ebenso richtiger wie genialer Beweise bestand — im Instrumentalen wie im Vokalen —, muß man bei ihr nicht an den Künstler denken, der, häufig mit analogen Ausdrücken, ihre Notwendigkeit für die Entfaltung jedes musikalischen Organismus mit wundervoller Energie verkündete, und der versicherte, ohne sie „sei nichts und werde nichts sein können“? Grétry besaß nicht die Kraft, aus dem Orchester das zu machen, was sich seiner ahnenden Gewißheit nach daraus machen ließ, und überdies zeigten ihm die Beispiele, die er vor Augen hatte, selbst das Glucks, bei

genialen Ideen im Grunde nur zögernde, tastende Versuche. Mozart kannte er nicht, und der von ihm aufs höchste bewunderte Haydn war in seinen Augen unvollkommen, weil er die Fülle seiner Eingebungen nach der Seite des Ausdrucks hin nicht hatte handelnden Charakteren und Personen zugute kommen lassen. Aber Grétry war durch Nachdenken zu der Überzeugung geführt worden, daß die konventionelle oder vom Text unabhängige Begleitung sich erkältend auf den schönsten Gesang lege und daß das zu erreichende Ziel in einer gleichberechtigten Beredsamkeit von Orchester und Gesang bestehe. Die Musik — stellte er einmal als Grundsatz auf — muß singen, sie muß mit den Stimmen singen, mit der Begleitung, wenn sie kann, aber dann unter der Bedingung, daß diese „ebenfalls inspiriert ist und nicht das Resultat gewaltsamer Arbeit“. Wenn Wagner erklärt, jeder Takt eines musikdramatischen Werkes habe nur dann Berechtigung, falls er etwas von der Handlung ausdrücke oder vom Charakter des Handelnden, sagt er damit etwas anderes, als Grétry während seines ganzen Lebens instinktiv gefühlt und mit Beispiel und Lehre verfochten hat?

„Nutzlose Schönheit ist schädliche Schönheit.“ Ein wahrhaft lapidares, eines Meisters würdiges Wort! „Eine Einzelheit an falscher Stelle, und wäre sie an sich noch so entzückend, ist immer ein Widersinn . . .“ „Der Geist, den man in der Musik aufbringen will, verdirbt oft den, den man bereits in den Textworten hat . . .“ Anders gesagt: Wahrheit, selbst auf Kosten der Wirkung. Und keine „Manier“, denn sie entspringt „Anstrengungen, die man gemacht hat, um die mangelnde natürliche Begabung zu ersetzen.“ Grétry zieht deshalb „eine mittelmäßige natürliche Anlage einer guten Manier“ vor. Aus diesem Grund wandte er sich auch gegen die übertriebene Schätzung theoretischen Wissens. Und zwar nicht etwa, um sich selbst wegen seiner Schwäche in dieser Beziehung zu rechtfertigen. Er wußte sehr wohl, daß er vom Handwerk nicht allzuviel verstand, daß er öfters Fehler machte; aber er war sich auch klar darüber, daß er bei dem Streben, solche zu vermeiden, seine natürliche Begabung der Gefahr der Versteinerung ausgesetzt hätte. Er erkannte, daß „der inspirierte Künstler zuweilen auf das Wissen verzichten kann, aber häufig täuscht er sich auch: er hat keinen Charakter, weil er keine Grundsätze hat“. Indessen fügt er hinzu: „Die Wissenschaft kann nur eine Definition haben: das Studium der Natur; sobald sie sich davon entfernt, so ist, wir wollen es kecklich sagen, diese Wissenschaft ein Mißbrauch“.

Auf jeder Seite der Grétry'schen Memoiren begegnen wir Grundsätzen, die noch nach 50 Jahren für revolutionär gegolten hätten; einen so weiten, für die damalige Zeit ungeahnten Horizont eröffnen sie für die Zukunft der Kunst. Die Übereinstimmung des musikalischen Ausdrucks mit der Situation und den Personen; die gegenseitige innere Durchdringung von Musik und Dichtung; das Verwerfen jeder leeren Wortwiederholung; das

Suchen nach charakteristischen Motiven für die auf die Bühne gestellten Typen; die richtige Deklamation, die einer graziösen, aber falschen Wendung vorgezogen wird; der Gedanke, daß der dichterische Vorwurf des Dramas notwendig die einzig ihr zukommende Musik in sich enthalten müsse, — alles Beobachtungen und Forderungen, die auch heute noch so manchen Opernpartituren gegenüber am Platze wären, in denen ein Übermaß von verwickeltem Können die Gedankenarmut und die Impotenz nicht verschleiern kann.

Die theoretischen Erörterungen Grétry's haben übrigens auch eine merkwürdige praktische Seite. Man hat, im Hinblick auf Wagner und Bayreuth, oft an seine Forderungen erinnert: Der Zuschauerraum soll dem Auge und Ohr so angepaßt werden, daß weder vom musikalischen, noch vom sprachlichen und szenischen Detail auch nur das geringste verloren geht; er soll demgemäß höchstens 1000 Personen fassen; es soll nur eine Art von Plätzen geben, in Amphitheaterform, ohne Logen; das Orchester soll verborgen werden, unsichtbar für die Zuschauer ...<sup>1)</sup>

Die Selbständigkeit seiner Ideen ist es, was man immer am meisten an Grétry bewundern muß. Ich habe seine leidenschaftliche Verehrung für Pergolese bereits erwähnt, der ihm das Wesen der natürlichen Deklamation geoffenbart hatte. Aber er zögerte nicht, den unheilbaren Niedergang, dem die italienische Schule entgegentrieb, weil sie ihre Vorgänger nicht begriffen hatte, öffentlich zu verkünden. In Paris verließ Grétry das italienische Lager, sobald er Gluck schätzen gelernt hatte:

„Als ich ihn zum erstenmal hörte,“ antwortete er denen, die ihm seinen Abfall vorwarfen, „glaubte ich mich nur durch die dramatische Handlung gefesselt und ich sagte wie Ihr: Da ist kein Gesang darin. Aber ich war bald angenehm enttäuscht, denn ich fühlte, daß es die zur Handlung gewordene Musik selbst war, die mich erschüttert hatte ...“

In welchem Maße er sich neidlos vor der Macht des Genies beugte, mögen seine Worte beweisen:

„Ein anderer ist wahr, wenn er einfache Gefühle schildert; sobald er es aber unternimmt, sie bis in ihre Hochspannungen zu verfolgen, so ist er bloß ein Kind, das die Keule schwingen will. Ich spreche hier von mir.“

Mit diesem Ausspruch könnte ich schließen, aber es gibt da unter den an junge Musiker gerichteten Worten noch ein anderes, das für eine Studie über Grétry in Wahrheit als Schluß dienen kann:

„Wenn eure Gemälde wahr sind, so werden sie vor den Wechselfällen der Mode sicher sein ... Man darf nicht glauben, auf der Natur gegründete Werke könnten unter dem Einfluß der Zeit zu leiden haben. Die Natur, diese göttliche Mutter, überträgt auf den Maler, der sie treu wiederzugeben weiß, ihre Unsterblichkeit.“

<sup>1)</sup> Auch eine Errungenschaft der allerjüngsten Zeit, den „Schalldeckel“, hat Grétry bereits gefordert: „Eine steinerne Brüstung ... müßte das Orchester von der Bühne trennen, damit der Ton nach dem Saal zurückgeworfen würde.“ Anm. des Übers.



---

# BEETHOVEN UND BREMEN

VON PROF. FRIEDRICH WELLMANN IN BREMEN

---

**W**enn wir nach dem Märchen von den „Bremer Stadtmusikanten“ urteilen, so müssen wir annehmen, daß der Ruf dieser Künstler außerordentlich weit verbreitet gewesen ist, denn Grimm hat das Märchen im Paderbornschen und im Hessenlande kennen gelernt. Aber aus den Bemerkungen der unglücklichen Tiere fällt nicht gerade ein gutes Licht auf Bremens Musik, wenigstens nicht auf die Stellung der Stadtmusikanten; denn die Beschäftigung bei diesem Korps wird nur dem Totgeschlagenwerden noch eben vorgezogen. Nun war es allerdings um die Ratsmusik der Hansestadt, von der wir etwa seit 1525 etwas wissen, meistens schlecht bestellt; das Gehalt war gering, die Konkurrenz trotz aller Privilegien gefährlich. Schließlich wurden die vier Stadtmusiker im Jahre 1751 mit den Regimentshautboisten zu einer größeren, leistungsfähigeren „Bande“ vereinigt, aber auch das half nicht viel, und dieser „chorus musicus“ löste sich allmählich in nichts auf. Dafür aber taten sich die übrigen Musiker, die in Bremen zahlreich vertreten waren und am Theater und mit Privatstunden ihren Unterhalt verdienten, zusammen, und aus ihnen entstand im Laufe der Jahre ein brauchbares, vollständiges Orchester. Die Musik nahm dann schnell einen gewaltigen Aufschwung. Im ersten Dezennium des 19. Jahrhunderts hatte sich in der Hansestadt ein Kult für Beethovens Musik herangebildet, „wie er in jenen Jahren und selbst im zweiten Jahrzehnt noch nirgends in Deutschland zu finden war“. So sagt Schindler, der aufmerksame Geschäftsführer Beethovens, in der Biographie seines geliebten Meisters, von deren dritter Auflage vor einigen Jahren Kalischer einen Neudruck herausgegeben hat. Dieser Beethovenkult hatte seinen Ausgangspunkt und sein Kraftzentrum in den Privatkonzerten des hochmusikalischen und energischen Domkantors Wilhelm Christian Müller, der, aus einem thüringischen Dörfchen entsprossen, im Jahre 1778 bereits nach Bremen kam und dort Zeit seines Lebens für die Musik mit unermüdlichem Eifer tätig gewesen ist, bis er 1831 im Alter von 80 Jahren aus dem Leben schied.

Zu dem musikalischen Kreise, den er im Laufe der Jahre um sich schuf, gehörten etwa 24 Bremer Familien, Kaufleute und Gelehrte; einen Hauptanteil an der praktischen Ausübung der Musik nahmen der Musikdirektor Johann Heinrich Löwe, ein geborener Märker, und die beiden hochbegabten Kinder des Kantors, von denen die Tochter eine gediegene Klaviervirtuosin und der Sohn ein tüchtiger Geiger geworden waren. Hier wurde das Edelste und Beste aus der Musik studiert, theoretisch erläutert und besprochen und endlich auch praktisch vorgeführt. Musiker des

Orchesters vervollständigten die Besetzung der Stücke. Der durch große Kenntnis gebildete und durch ein feines musikalisches Empfinden geleitete Geschmack des Dr. Müller sorgte dafür, daß von allem Neuen schnell das Beste hier bekannt wurde. Beethovens Bedeutung erkannte er sofort und machte es sich nun zur Lebensaufgabe, die schwer verständliche Tonsprache des großen Meisters den Mitgliedern seines Kreises und dadurch dem größeren Publikum der Hansestadt zugänglich und lieb zu machen. Und daß es ihm gelungen ist, dafür haben wir ein beredtes Zeugnis durch die Konzertprogramme der Bremer Zeitungen jener Jahre, in denen so manches Werk des Wiener Gewaltigen auffallend schnell nach der Veröffentlichung erscheint. So finden wir im Anfange des Winters 1809 bereits die Fünfte und Sechste Symphonie, Februar 1811 die Egmont-Ouvertüre!

Natürlich blieb Beethoven dieser Erfolg nicht unbekannt, und ein freundschaftlicher Verkehr entwickelte sich allmählich zwischen Bremen und Wien; zunächst nur brieflich. Beethoven interessierte sich lebhaft für die Nachrichten aus der Hansestadt, und Nannette Streicher, mit der Müller wegen verschiedener Lieferungen von Instrumenten korrespondierte, mußte ihm alle Neuigkeiten mitteilen; sie scheint ihm sogar ihre an die Bremer gerichteten Briefe vorgelegt zu haben. (Vgl. Kalischer, Beethovens Briefe Bd. III, No. 619 und 651.) Erst im Jahre 1820 wurde die Bekanntschaft persönlich, dadurch, daß Müller mit seiner Tochter den Meister in Mödling besuchte.

In Müllers Privat-Konzerten spielte als Erläuterer musikalischer Gedanken, als Literaturkenner und Dichter ein talentvoller, aber phantastisch beanlagter junger Mann eine bedeutende Rolle. Es war Karl Jacob Ludwig Iken. Als nun der schon in allen Landen Aufsehen erregende Wiener Tonkünstler im Jahre 1819 seinen 49. Geburtstag feierte, sandten ihm Dr. Müller und seine Tochter Elise als Häupter der Bremer Beethoven-Gemeinde ihre herzlichen Grüße; und als Iken, der im Müllerschen Kreise ebenfalls ein begeisterter Verehrer jenes Meisters geworden war, die Bitte aussprach, einige hymnische Dichtungen von ihm mit einzulegen, mochten die Freunde es ihm nicht abschlagen. Elise schrieb aber in banger Vorahnung der Wirkung dieser Poesie gleich hinzu, daß sie ihrem Freunde zuliebe beiliegende Blätter mitgesandt hätte.

Zwei einleitende Sonette, „Die Rheinnixe“ und „Die Donaunixe“, verraten Formtalent und wahre Empfindung.

#### Die Rhein-Nixe

Des Rheinstroms Nixe sang in süßen Tönen,  
Ihr war das Herz so voll, zum Überfließen;  
Da muß' es sich in kräftgem Drang ergießen,  
Und sie gebär den Sohn des holden Schönen.

Wer kommt ihm gleich von allen deutschen Söhnen,  
Dem solche Blüten in der Brust entsprossen,  
Die ihm den Beifall seines Volks verhießen,  
Und jedes Erdensohnes Leid versöhnen.

Dem Strom entströmte solcher Töne Rauschen,  
Die Mutter selbst muß an der Quelle lauschen,  
Das liebe Bonn, es staunt ob solchem Zeichen.

Die Göttin selbst vermag dem Sohn zu lehren  
Nichts mehr. Er folgt nur eignen Ohres Hören,  
Und schweigend muß dem Sohn die Mutter weichen.

#### Die Donau-Nixe

Und sie entsendet ihn nach zwanzig Jahren  
Zur nahen Freundin, ob sie unterweise  
Den ungestümen Jüngling, daß er weise  
Und sanft sich stimme, wie die Väter waren.

Doch liebt er, in dem Trotze zu beharren,  
Nicht schleicht die Donau-Nymphe still und leise;  
Er kämpft, ob er den Lorbeer ihr entreiße  
Und er erringt den Preis, wie ihr erfahren.

Und staunend sieht sie da den Schmuck sich rauben,  
Und selbst die Themse naht mit Siegeskränzen,  
Vom fernsten Ufer tönt ihm Preis und Wonne.

Bald werden fünfzig Sonnen schon entglänzen.  
Ihr Götter, wiegt ihn ein in Rosenlauben,  
Daß spät erst scheide solchen Lebens Sonne.

In ungebundener Form schließt sich daran eine von Begeisterung flammende Anrede an den Gewaltigen, in der sich neben echter warmer Herzenssprache bereits gewisse Übertreibungen bemerkbar machen.

Sie vollständig wiederzugeben, würde uns zu weit führen, aber einige Stellen daraus dürften der Mitteilung wert sein. So heißt es z. B. nach einem zitatenreichen Anfange:

„Verstoße uns nicht, wir liegen Dir zu Füßen, gib uns Gehör und vergib uns nur, wenn wir unseren Dank und unsere Anbetung in Worten, in Lauten stammeln, über die Du erhaben bist, und die nur an der Erde kleben, wenn die Musik aus den Herzen der Menschen wie die Lerche in den Himmel hinaufsteigt und uns zu besseren Wesen veredelt.“

Aus diesem Passus spricht eine tiefe, echte Begeisterung für Musik überhaupt, und Beethoven mag ihn trotz seines überschwenglichen Tones mit Anerkennung gelesen haben, zumal er wußte, daß gerade seine Musik es war, die den Hanseaten zu solcher schwärmerischen Ergriffenheit gebracht. Herzlich und wahr klingt auch der Schluß dieser Anrede:

„Wenn Du einmal mit den Schickungen nicht zufrieden bist und Schmerzen Dich quälen, dann sollst Du nicht vergessen, daß noch Freunde in der Ferne sind,

die auch dulden und harren, und zu denen auch wir gehören, die sich mit Dir verwandt fühlen und die Deiner mit der treuesten Liebe eingedenk sind.

„Möchtest du dem Angedenken  
Eines Freunds ein Lächeln schenken.“

Dies ist unser einziger, unser sehnlichster Wunsch und die süßeste Erwiderung, wenn unser Erkennen vom Meister nicht verkannt wurde.“

Leider vermochte der jugendliche Schwärmer es nicht, hiermit zu schließen. Sein poetisches Feuer ergriff ihn mit unwiderstehlicher Gewalt, und in zusammenhangsloser Reihenfolge fügt er Erguß um Erguß hinzu, Geschmackloses mit Poetischem mengend. Denn den Vers

„Wenn's Liebchen grüßt, pocht uns das Herz.  
Du grüßest uns mit Liebesschmerz.  
Die Macht der Töne wächst so voll;  
Das Herz schlägt, wie es schlagen soll.“

kann selbst der liebenswürdigste Kritiker nicht gerade zur geschmackvollen Poesie rechnen.

Etwas anmutiger und mit einem gewissen Geschick zusammengestellt ist eine kleine Wanderung durch Beethovens Kompositionen in gebundener Form. Da heißt es unter anderem:

„Bald führst du uns zur heiligen Stätte, Wo Christus einst am Ölberg litt; Der heiligen sieben Stimmen Sang Ertönt uns im Septettenklang, Bald zu Lenoren, Marcellinen, Zu schauerlicher Schicksalsbahn, Fidelio und Florestan, Bald zu Prometheus' Feueresse, Daß sich der Tanz zum Klange messe. Von hier zum Trauermarsche des Heroen	Und mit himmelhoch jubelnder Phantasie Zum Rätsel deiner Fünften Symphonie, Fort zum Quartett- und Quintetten-Getön, Dort mischt sich der Flügel mit Hörnern so schön. Zu Faust und Gretchen, zurück zum Lande, Wo die Zitronenwälder blühen Bei feierlichem Nachtgesang Nottunen und Serenadenklang“ usf.
---	--

Wenn auch dem Rhythmus mitunter Gewalt angetan ist und manches nicht eben poetisch genannt werden kann, so muß doch die umfassende und offenbar genauere Kenntnis aller Gebiete Beethovenscher Musik unser Erstaunen erregen und mußte dem Meister ein wohlthuender Beweis dafür sein, daß man in Bremen tatsächlich mit großem Eifer seiner Muse huldigte.

Aber immer noch ließ den Schwärmer sein poetischer Drang nicht zur Ruhe kommen, und er fügte noch eine „Traum-Vision“ hinzu, die nun allerdings bis zur Albernheit übertrieben und phantastisch genannt werden muß. Es wäre grausam, wollte ich den geneigten Lesern das ganze in ungebundener Form verfaßte Poem auftragen. Sie werden an einer Probe genug haben.

Der Dichter wandert im Traume durch die Welt der Fixsterne; allegorische und mythologische Gestalten schweben da im bunten Gemisch umher. Schließlich führt ihn Ganymed zur Milchstraße.

„Hinter diesem Sternen-Nebel“, sagt er dann zum Wanderer, „bis hinauf zur Milchstraße sind deine Künstler versammelt; nimm dir einen in den Sinn, und du wirst den, den du am liebsten hast, in seiner Glorie sehen. In dem Augenblick sah ich von oben einen Stern auf den Chor herabfallen. Jetzt öffnete sich der Sternestaub; in einem runden Amphitheater erhob sich ein Orchester, in der Mitte unten sah ich Beethoven an einem goldenen Flügel, jede Taste schlug an eine Harmonika, die Dichtkunst schwebte über ihm und hielt eine Sternenkronen über seinem Haupte. Traumgestalten lagen vor ihm in der Luft, die Tragödie blickte ihn freundlich an, und die Oper reichte ihm Palmen und Hirtenkränze. Die drei Parzen hielten Mozarts Bild in den Wolken, Apoll und die Musen schlugen ihre Leyer, und das Ganze schloß sich nach oben mit dichten Haufen geflügelter Engelsscharen.“

Ganz so überladen und schwulstig, wie uns dieses Bild erscheint, mag es wohl in jener sentimentalen Zeit, in der ein Barockgeschmack noch nicht ganz verwunden war, nicht geklungen haben, aber es ist kaum anzunehmen, daß Beethovens künstlerisches Herz Gefallen daran gefunden habe.

Jedenfalls trug diese phantastische Mißgeburt nicht gerade dazu bei, den Gewaltigen für die beigelegten „Erläuterungen“ verschiedener seiner Kompositionen empfänglicher zu stimmen. Er hatte schon mehrfach von seinen Bremer Freunden derartige Elaborate, schriftliche Fixierungen von Vorträgen der Privat-Konzert-Abende erhalten, und sie waren gewiß nicht wenig stolz darauf. Nur die Rücksicht auf die wirklich ehrlichen Empfindungen jener treuen Gemeinde vermochte ihn an einer kräftigen Erwiderung zu hindern.

Das Geburtstagsgeschenk des Jahres 1819 war ihm aber doch zu stark. Schindler hat in der dritten Auflage seiner Biographie eine solche Erläuterung abgedruckt. Sie betrifft die Siebente Symphonie und leistet Erstaunliches im Herausfinden ganz besonderer Feinheiten.

Im Schindlerschen Beethoven-Archiv der Berliner Königlichen Bibliothek sind noch mehrere, die mit jener zusammen nach Wien gelangten. Vielleicht ist es nicht unzeitgemäß, ein solches „Programm“ zur D-dur Symphonie der programmliebenden Musikwelt mitzuteilen. Es scheint auch von dem besagten Dichter Karl Iken herzurühren. Die tollsten Stellen hat Dr. Müller einfach durchgestrichen. Es bleibt aber immer noch genug stehen.

„Wir ahndeten“, so heißt es dort, „einen Feldzug von Rittern im romantischen Geiste des Mittelalters, wie etwa die Kreuzritter in ihrer schwärmerischen Begeisterung nach Jerusalem ziehen, um das heilige Grab zu erobern, wie sie mit freudigem Mute ausziehen, um die Schmach der Christen zu rächen. Immer ist diese heroische Kraft aber gemäßigt durch dazwischentönende weibliche Stimmen, durch einen gefühlvollen Gesang voll zarten Frauensinnes, durch Anmut und Liebe, die oft bis zur tiefsten religiösen Empfindung gesteigert wird. Es kommt uns vor, als wenn die zärtliche Gattin beim Abschied ihren Ritter noch weinend bis an das Schloßtor ihrer Burg begleitet und als wenn sie ihm noch etwas nachruft, während unten im Tal schon die Reisigen und Knappen versammelt sind, um den Kriegszug anzutreten.“ Die ganze Dichtung ist dabei immer mit scharfen Umrissen bezeichnet, sie steht faßlich und anschaulich da, sie ist mit so scharfen Typen gestempelt, daß man gleich sagen kann, das bedeutet dies, dies bedeutet das ... „Kannst du sagen, das ist, da alles im

Kreislauf der Zeit untergeht?‘ sagt Werther in dem Roman von Goethe, und doch kann man es hier sagen, und vor allem möchten wir wünschen, daß man den Tag über einige Stunden im Werther gelesen habe, wenn man den Abend ein solches Konzert hören will. Die Darstellung dieser Traumbilder, dieser dunklen Gesichte, ist so charakteristisch, so ausgeprägt, daß sie beinahe in die Wirklichkeit übertreten, das heißt mit anderen Worten, daß sie beinahe Oper sind. Auch läßt sich der Opernstil gar nicht verkennen. Hält man aber hiergegen z. B. die Haydnschen Symphonieen, ... so weiß man eigentlich gar nicht, was man hört. Sie sind durchaus unbestimmt, vage, nur allgemein ansprechend, ins Blaue gespielt und z. B. tändelnd oder ernsthaft, tragisch oder komisch, wie's eben fällt, nie aber motiviert, wie es bei Beethoven der Fall ist ... Beethoven legt uns gerade die schwersten Rätsel vor ... aber nicht deswegen, weil sie einen unbestimmten Charakter tragen, sondern weil das Ganze zu sehr mit Bildern überfüllt, die Beziehung unter ihnen dunkel bleibt, das Band sich oft zu verlieren scheint, welches alles zusammenhält und das Ganze oft bizarr zusammengesetzt ist.“

Diese Erläuterung trifft gewiß zum Teil etwas rechtes, sie ist ein noch unklares Empfinden der Prägnanz und der subjektiven Tonsprache Beethovenscher Werke, aber die Art, in der hier dem Tondichter Gewalt angetan wird, hätte genügt, auch ein weniger reizbares Gemüt, als es Beethoven besaß, in Flammen zu setzen. Es folgte nun aber gar direkt die Aufforderung zu einer Erklärung des Meisters:

„Möchte der verehrte Künstler, Herr von Beethoven, uns doch sagen können, ob er auch dieser Meinung ist, und vor allem, ob in seinen Symphonieen wohl ein versteckter Zusammenhang sei, dessen Erklärung er uns absichtlich verschwiegen habe, da doch bei der Pastorale eine solche Erklärung in Worten dabeigeschrieben ist, wo es eigentlich nicht einmal so nötig war als bei den andern, z. B. der Fünften in c-moll und anderen.“

Das gab den Ausschlag. Beethoven konnte und wollte nun nicht länger schweigen. Er sah, daß seine Gemeinde in Gefahr gerate, das Wesen seiner Musik gänzlich falsch aufzufassen. Die Folge war ein energischer Protest gegen eine derartige Auslegung und Sezierung eines Kunstwerkes, den er seinem Sekretär Schindler in die Feder diktierte. Dieser Protest traf zugleich mit einem freundlichen Briefe an Müllers in Bremen ein und war dazu angetan, die überschäumende Begeisterung empfindlich niederzudrücken.

Nach diesem und anderen Schreiben Beethovens an Dr. Müller ist schon von Schindler und seitdem bis auf den heutigen Tag eifrigst geforscht worden; aber in Müllers Nachlaß, den Manuskripten der Bremer Stadtbibliothek, ist nichts davon zu finden, und auch im Testamente seiner Tochter Elise, die 1849 starb, kein Wort davon erwähnt. Wo sie geblieben sind, weiß niemand. Vielleicht tauchen sie noch einmal aus der Verborgenheit auf<sup>1)</sup> und halten den Enthusiasten, die das „Heldenleben“

<sup>1)</sup> Der Wellmannsche Artikel gibt vielleicht den Anlaß, von neuem nach dem Verbleib dieser jedenfalls höchst interessanten Briefe Beethovens zu forschen. Wir publizieren ihn nicht zuletzt aus dem Grunde, die Öffentlichkeit auf diese verschollenen Beethovenschen Schriftstücke hinzuweisen. Red.

und die „Sinfonia domestica“ für der Güter höchstes erklären, die Ansicht des großen Meisters über Programmmusik vor Augen.

In Bremen aber ließ man sich trotz des ernüchternden Donnerschlages aus Wien nicht entmutigen. Immer eifriger betrieben Müller und seine Freunde die Verkündigung des neuen, musikalischen Heiles, immer weitere Kreise ergriff die Begeisterung für den kühnen Tondichter; und als Methfessel 1820 Beethoven in Hamburg zur Anerkennung verhalf, da waren die großen Symphonieen in Bremen bereits Gemeingut der musikalisch Gebildeten geworden.

Aus dem kleinen Korps der Stadtmusikanten, das erst vier, dann fünf und sechs Mann zählte und gewiß zunftmäßig schlecht und recht seine Streich- oder noch lieber seine Blech- und Holzmusik machte, hatte sich im Laufe der Jahrhunderte ein stattliches Orchester entwickelt, das an den Symphonieen von Stamitz, Haydn und Mozart zu hoher Leistungsfähigkeit herangebildet wurde und unter einem tüchtigen Dirigenten den gewaltigen Schöpfungen Beethovens völlig gewachsen war. Johann Heinrich Löwe, der seit 1805 die Leitung dieses Orchesters übernommen hatte, war gewiß kein handwerksmäßiger Zünftler mehr wie fast alle seine Vorgänger, aber er konnte sich doch nur schwer in die neue, eigenartige Tonsprache finden, in der jener Priester des Schönen zu der aufhorchenden Welt redete; er setzte die Werke eines Andreas Romberg noch denen eines Beethoven gleich und ist erst allmählich unter dem Einflusse Wilhelm Christian Müllers ein Bewunderer und Verkündiger der neuen Lehre geworden. Als er 1815 wegen eines Augenübels seine Stellung aufgeben mußte, folgte ihm aber in Karl Friedrich Ochernal ein Mann, der von Anfang an der Beethovenschen Musik ein volles Verständnis entgegenbrachte; und als zu derselben Zeit der als Komponist und Orgelvirtuose in ganz Deutschland rühmlichst bekannte Wilhelm Friedrich Riem Organist an der Domkirche wurde, standen dem unermüdlich tätigen Dr. Müller zwei Helfer zur Seite, wie er sie sich besser nicht wünschen konnte. Diese drei Männer vollbrachten das große Werk, Beethoven aus der Abgeschlossenheit der Privatkreise heraus dem großen Publikum nicht nur zuzuführen — das hatte auch Löwe schon getan — sondern ihn auch den Bremern verständlich und damit lieb und wert zu machen. Und von der Zeit an ist er den Bremern lieb und wert geblieben bis auf den heutigen Tag, wo ein Panzner und Wendel ihn uns in verklärtester Gestalt darzustellen verstanden. Das Märchen von den Bremer Stadtmusikanten aber mit seinen höhnischen Anspielungen auf die traurigen Zustände in der Hansestadt trifft heute unsere Musik nicht mehr; das verdanken wir dem Genius des großen Meisters und seinen Bremer Freunden, vor allem dem Dr. Wilhelm Christian Müller.

---

## FRANZ WITT

EIN GEDENKBLATT ZU SEINEM 25. TODESTAGE (2. DEZEMBER 1888)

VON JOH. H. HATZFELD IN SANDEBECK

---

**D**r. Franz Witt, ein großer deutscher Meister<sup>a</sup> ist die Überschrift einer Broschüre Cyrill Kistlers. Wir werden vielleicht über den hochzielenden Titel zu lächeln versucht sein, vielleicht aber auch des Lessingschen Wortes uns nachdenklich erinnern, daß einige berühmt sind, andere es verdienen zu sein. Es soll hier weder für das eine noch für das andere gestritten werden. Witt ist auch ohnedem einer derjenigen, die ihren Platz in der Geschichte haben.

Man kennt Witt — kennt ihn vielleicht auch nicht — als den Restaurator der Kirchenmusik und Gründer des Cäcilienvereins für alle Länder deutscher Zunge. Nach vielen Predigern in der Wüste war er es, der dieser Aufgabe mit Taten zu Leibe ging, und das mit einer Zähigkeit und Energie, die ihm neben seinen Erfolgen auch viele Feinde schuf und ihm selbst in unseren Tagen noch eifrige Gegner nach erhält.

Der Beruf eines Erneuerers ist bei keiner der gelehrten Zünfte akkreditiert; man kann sich darum auch nicht durch abgelegte Examina sozusagen staatlich dafür abstempeln lassen. Man muß einfach in ihn hineinwachsen. Das bringt dann etwas von einem Selfmademan mit sich, einer Sorte Leute, die bekanntlich nicht bloß in Amerika wachsen, in Europa freilich immer rarer werden. Witt macht da keine Ausnahme. Gewiß ist er aus Regensburg hervorgegangen, hat von Schrems und Proske gelernt, aber man erhält noch lange nicht Witt, wenn man jene drei addiert. Als im Jahre 1865 seine Broschüre erschien „Der Zustand der katholischen Kirchenmusik, zunächst in Altbayern“, da klang schon das Zwingende und Imponierende dessen durch, der auf eigenen Pfaden zur Erkenntnis gekommen war. Und es ist bezeichnend genug, daß er sein Programm, mit dem er im Jahre 1867 an die Spitze des von ihm gegründeten Vereins trat, nie einer Korrektur zu unterwerfen genötigt war.

Was er erstrebte, war: „Würdiger Gottesdienst! Erbauung, Veredelung, Erziehung des Volkes durch ernste, weihevollen Musik bis ins kleinste Dorf hinab!“ Dazu sollte seine Organisation dienen, dazu gründete er seine Blätter („Fliegende Blätter für Kirchenmusik“ und „Musica sacra“), von denen er, ähnlich Chrysander, ganze Jahrgänge allein schrieb, dazu suchte er auf zahlreichen Wanderfahrten, Kursen usw. mit dem zündenden Feuer seiner Rede zu begeistern, dazu führte er eine Korrespondenz von etwa 2000 Briefen jährlich, in seiner nervösen Beweglichkeit und seiner ungeheuren Arbeitskraft unwillkürlich an Wagner erinnernd.

Es war Zeit, daß einer kam wie er. Die Opernkomponisten schrieben zwar noch — fast möchte man sagen aus alter Gewohnheit — in religiösen Szenen eine religiös gefärbte Musik, die Kirchenmusiker aber „revanchierten“ sich dadurch, daß sie die Opernmanier, und zwar nicht die der geistlichen Szenen, in ihre Messen und Offertorien herübernahmen. Man lese die sog. „Tonbilder“ in Witts Blättern. Eine ästhetische Farbenblindheit, wunderlich und ärgerlich zugleich. Witt stach ihr den Star mit der ihm eigenen, bei derlei Operationen auch einzig empfehlenswerten Raschheit und Entschiedenheit. Und damit — war der Kampf eröffnet. Witt führte ihn scharf in der Form, aber peinlichst loyal und, was das meiste besagen will, wirksam — die schnelle Ausbreitung seiner Organisation beweist das. Sein unglaubliches Gedächtnis, das allein, abgesehen von dem „Alten“, an 300 Messen und ebensoviel Motetten, Vespern usw. damals bekannter Komponisten fast partiturgetreu festhielt, war ihm dabei eine unschätzbare Stütze. Es produzierte mit Sicherheit für jede Behauptung wenigstens ein Beispiel. Sein Stil war dabei klar, präzise, von einer eigentümlichen Eleganz, beweislosen Phrasen abhold. Trotzdem, es wäre gegen alles



Herkommen gewesen, hätte man ihn gleich verstanden. Ganz davon abgesehen, daß man auf vielen Chören die „Personalien wahren“ mußte, war da das banale Hindernis, daß eben viele nicht aus ihrer Haut heraus konnten. Weniger Streit gab's um den gregorianischen Choral, für den Witt erneute Pflege verlangte. Um so mehr dafür um die Frage, was von der bräuchlichen Produktion unkirchlich und was an seine Stelle zu setzen sei. Weil Witt das meiste verwarf und auf die Alten als Vorbilder hinwies, schalt man ihn einen Reaktionär. Ach nein, reaktionär war diese Feuerseele nicht. „Wir gehen zurück bis da, wo wir eine unzweifelhaft kirchliche Musik treffen und von da — wieder vorwärts“. So war's gemeint. Und so hat er's auch gleich ausgesprochen. Schon anno 1865. „Ich bin nicht ausschließlich für die Art und Weise der Alten. . . . Sollen wir Palestrina kopieren? Das sei ferne! . . . Das Original ist uns lieber als die Kopie. . . . Das höchste Lob für einen Kirchenkomponisten wird es sein, wenn man von ihm sagen kann, in seinen Werken wehe Palestrinas Geist, und doch habe derselbe Geist einen ganz anderen, nicht palestrinischen, nicht mehr veralteten, sondern lebensfrischen und zeitgemäßen Ausdruck gefunden.“ (In Oberhoffers *Cäcilia* IV, S. 1.) Und ebenda: „nicht als wenn im tonus jonicus oder aeolicus die Frömmigkeit säße, der Geist ist's, der lebendig macht“. „Also der Ausdruck ist das Entscheidende, nicht die Form, mithin nicht die Tonart, nicht das Chroma u. ä.“ (*Musica sacra* 1880, S. 5.) Als wahrer Fortschrittler wollte er nicht bloß über Palestrina, auch über Haydn usw. hinaus. Daß er dazu auch die Mängel der Alten betonte, schuf ihm obendrein eine Gegenströmung im eigenen Verein, die ihre stärkste Stütze merkwürdigerweise im demokratisch-fortschrittlichen Rheinlande hatte. Daß Witt die kirchliche Instrumentalmusik hätte verdrängen wollen — auch eine Version, die noch umläuft — widerlegt sich einfach dadurch, daß er selber solche geschrieben hat. Überhaupt war Witt ein starkes kompositorisches Talent. Konnte es nicht ausbleiben, daß im Zwange des Bedürfnisses manch ungleichmäßiges mit unterlief, so bin ich doch überzeugt, daß eine Reihe seiner Werke wieder zu höheren Ehren kommen werden, als man ihnen derzeit zubilligt. Unbestritten bewundert wurde das Direktionstalent Witts. Kistler sagt, daß es ihn hingerissen habe. Liszt sprach sich ähnlich aus. Wenn man nun noch hinzufügt, daß der vielbeschäftigte Mann noch Zeit fand, die *Scuola gregoriana*, eine Hochschule für Kirchenmusik, in Rom einzurichten und zu erhalten und dazu noch die Arbeit der Eitner usw. durch eigene Forschungen zu unterstützen, so hat man wenigstens im Umriss ein Bild seines Interessengebietes, zu dem bei allem auch die Seelsorge noch gehörte. Neben Liszts durfte Witt auch Wagners Freundschaft sich erfreuen, der in ihm eine verwandte Seele fühlte. Ehe Wagners Bearbeitung des *Stabat mater* von Palestrina<sup>1)</sup> in Druck gegeben wurde, lag sie Witt zur Durchsicht vor, der sie nachher auch mit einer sehr warmen Empfehlung in den *Cäcilienvereinskatalog* aufnahm (näheres „*Musica sacra*“ 1913, S. 129—131). Von Wagners Werken durfte er 1877 sagen, daß ihm „*Lohengrin*“, „*Rheingold*“ und die „*Walküre*“ so geläufig seien, als die „*Missa Papae Marcelli*“.

Früh stellte sich bei dem allzu arbeitsfreudigen Manne ein nervöses Leiden ein, das seinem Leben mit 54 Jahren ein Ziel setzte. „Das Grab aber schloß sich“, so schrieb damals das „*Münchener Fremdenblatt*“, „über der irdischen Hülle eines Mannes, der mit mächtiger Hand in einen Zweig der Kirchenkunst und Kulturgeschichte eingegriffen und diesseits und jenseits des Meeres eine Bewegung hervorgerufen hat, die mächtig und berechtigt genug ist, um nicht, wenn zwei Augen brachen, am Ende zu sein.“

<sup>1)</sup> Siehe darüber „*Die Musik*“ IV, 2, S. 231—237

---

# ERGÄNZUNGEN UND BERICHTIGUNGEN ZU WOTQUENNE'S THEMATISCHEM VERZEICH- NIS DER GLUCKSCHEN WERKE

VON DR. MAX AREND IN DRESDEN

---

1. Von Glucks kleinem dramatischen Pastorale „La Danza“ (Text von Metastasio) ist die Partitur erhalten und war schon Anton Schmid bekannt. Dagegen wird das Textbuch von Wotquenne als unaufgefunden bezeichnet. Ich habe es in der Dresdener Hofbibliothek mit Hilfe des Zettelkatalogs entdeckt. Die Signatur ist „Lit. Ital. D 360“. Der genaue Titel lautet — die Zeilen durch | angedeutet —: La Danza. | Componimento | Drammatico pastorale | a due voci | che serve d'introduzione | ad un ballo. | Cantato in Laxemburg | alla presenza | delle | Maestà | Loro Imperiali | e Reali. | Vienna | Nella Stamparia di G. L. N. de Ghelen. | L' Anno MDCCLV. Dann finden sich die Angaben der Ausführenden, wie sie Wotquenne angibt. Sehr interessant aber und ein vollständiges Novum ist die Angabe über das folgende Ballet:

	Ballano	
Le Signore:	Joffroj	Campi
	Bianchi	Schraetter
	Veiskern	Grummanin
Li Signori:	Angiolino	Bodin
	Mecour	Cascione
	Gobert	Gregoire
	Gajer	Checco

La musica del ballo è del Signore Giuseppe Starzer.

Wir erfahren also hier, daß Josef Starzer, der bekannte Balletkomponist, der 1787, ziemlich gleichzeitig mit Gluck, starb, das folgende Ballet komponiert hat. Damit fällt die von Wotquenne ausgesprochene Ansicht (Seite 220 des Thematischen Verzeichnisses), daß Glucks Ballet-Pantomime Alessandro „der kleinen Oper ‚La Danza‘ als Ergänzung dienen“ sollte. Schmid erzählt uns ausdrücklich, daß „La Danza“ mit demselben folgenden Ballet kurz darauf in Wien wiederholt worden sei, also mit dem Starzerschen Ballet. Das Textbuch enthält über die durch das Ballet auszudrückende Handlung keine Angaben, schließt vielmehr mit den Worten der „Danza“ ab.

Bei dieser Gelegenheit bitte ich, im Namen der „Gluck-Gemeinde“, alle Freunde Glucks, auf den Bibliotheken ihres Wohnsitzes die Zettelkataloge der italienischen und französischen Literaturen auf Glucksche Operntexte hin nachzusehen und etwaige Mitteilungen an die „Gluck-Gemeinde“ zu senden. Höchstwahrscheinlich sind noch eine Reihe der bisher nicht aufgefundenen Textbücher erhalten — man vergleiche dazu Wotquenne's Thematisches Verzeichnis — und können uns mehr oder minder wichtige biographische und sonstige Notizen vermitteln. Ich bin namens der „Gluck-Gemeinde“ für jede Mitteilung eines solchen Fundes im voraus dankbar und gebe hier meine Adresse zu diesem Zweck: Mathildenstraße 46 in Dresden.

2. Wotquenne erwähnt Seite 220 seines thematischen Katalogs einen einzelnen Marsch von Gluck, den er nicht unterbringen kann. Dieser Marsch läßt sich jedoch mit einer an Gewißheit angrenzenden Wahrscheinlichkeit als Beginn der fünften Szene des ersten Aktes von „Demofoonte“ (Mailand 1743) einreihen. Von „Demo-

foonte“ ist uns nicht die Partitur erhalten. Wohl aber das Textbuch und als Bruchstücke die einzelnen Nummern der Partitur, vielleicht mit Ausnahme der Ouvertüre. Ich sage vielleicht, denn es ist nicht unwahrscheinlich, daß die Ouvertüre sich unter den einzelnen neun Ouvertüren befindet, die uns erhalten sind. Man kann sich daher die Partitur mit Hilfe des Textbuches zusammenstellen. Nun finden wir in der vierten Szene des ersten Aktes den Timante allein, der eine Arie singt und dann abgeht, so daß die Bühne leer ist. Für die fünfte Szene gibt der Dichter folgende Regievorschrift: „Porto di mare festivamente adornato per l' arrivo della Principessa di Frigia. Vista di molte navi, della più magnifica delle quali al suono di varij stromenti barbari, preceduti da numeroso corteggio, sbarcano a terra.“ Dann tritt Creusa und Cherinto auf. Creusa singt:

Ma che t' affana, o Prence?

Perchè mesto così?

Nach dem Abgang des Timante finden wir in anderen Kompositionen des Metastasio'schen Textes regelmäßig einen Marsch. Ich habe u. a. die beiden Hasseschen Opern „Demofoonte“, deren Partituren sich hier in Dresden befinden, daraufhin nachgeprüft. Außerdem liegt die zwingende Notwendigkeit, daß hier ein festlicher Marsch erklingt, in der dramatischen Situation. Wotquenne schließt selbst aus dem Stil, daß der „Marsch“ „vermutlich einem Werke aus Glucks erster Periode“ angehöre. Hinzu kommt, daß er sich, ebenso wie die meisten Fragmente des Gluckschen „Demofoonte“, in der Pariser Konservatoriumsbibliothek findet. Die Umstände zusammengenommen, wird man diesen Marsch ohne Bedenken der Partitur des „Demofoonte“ einreihen können.

3. Bei dieser Gelegenheit will ich auf ein kleines, auch von Liebeskind anscheinend übersehenes Versehen Wotquenne's, auf das mich Riemann aufmerksam machte, hinweisen. Die siebente, von Gluck nicht im Druck herausgegebene Triosonate in E dur befindet sich nämlich nach Angabe Riemanns, die ich nicht nachgeprüft habe, handschriftlich in der Berliner Kgl. Bibliothek, nicht in Dresden. Bekanntlich hat Riemann im Collegium musicum alle sieben Gluckschen Triosonaten mit ausgearbeiteten Cembalo-Stimmen im Druck herausgegeben, so daß die Wichtigkeit des Fundortes der Handschrift jetzt wesentlich geringer ist als vorher, keineswegs aber aufgehoben ist.

---

## REVUE DER REVUEEN

---

### Aus deutschen Musikzeitschriften

**SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT** (Berlin), 71. Jahrgang, No. 40 bis 45 (1. Oktober bis 5. November 1913). — No. 40. „Das Konzertübel“. Von August Spanuth. „... Man leite den Strom einer ehrlichen Entrüstung über die Konzertmisere in das richtige Bett; man erschwere das Konzertieren jedem, der nicht ausreichend dazu veranlagt ist. Die Trotzköpfe, die von ihrem Vorhaben nicht abzubringen sind und sich durchaus in Berlin eine legitimierende Kritik holen wollen, können vielleicht durch Totschweigen kuriert werden ... Wenn sich alle Zeitungen zu diesem Prinzip bekennen würden, dürfte man ein merkbares Abflauen überflüssiger Konzerte schon bald erwarten.“ „Die Konzertdirektionen und Agenturen mögen zwar keine tadellosen Institute sein, aber ehe man ihnen kurzweg den Hals umdreht, trage man Sorge, daß nichts Schlimmeres an ihre Stelle tritt. Soll es sich aber um ein allgemeines großes Reinmachen im Musikgeschäft handeln, dann müßten auch noch manche andere Untersuchungen angestellt werden. Die Prozente der Konzertdirektionen mögen hoch sein, aber wenn es nun Konservatoriumsdirektoren geben sollte, die ihren Lehrern noch weit höhere Prozente des Schülerhonorars abnehmen? Und bei ihnen wäre das noch gravierender, weil sie doch nicht wie die Agenten bloße Geschäftsleute sein, sondern als Pädagogen eine Rolle spielen wollen.“ — „Zu Siloti's metrischer Auslegung des Scherzos in Beethovens Siebenter“. Erwiderung von Max Steinitzer. „... Niemals ... kann der fünfte Takt des Stückes ... zur schweren Zählzeit werden; das nähme dem ganzen Thema das Beflügelte.“ — No. 41. „Verdi, der Begründer der modernen Spieloper“. Von Felix Weingartner. „... Auch unsere moderne komische Oper krankt wie so vieles andere an Wagner. Die ‚Meistersinger‘ sind Wagners schönstes Werk, ja ein Wunderwerk schlechthin. Aber ihr schwerer, den verbrämten Prunkgewändern der Nürnberger Patrizier vergleichbarer Stil paßt nur für sie, für sie ganz allein, und erdrückt jeden leichteren Stoff. Das ist dieses Werkes hoher Vorzug und sein schwerer Nachteil für alle, die ihm zu nahe kommen wollen. Unsere komische Oper hat sich teils vom Einfluß der ‚Meistersinger‘ nicht genügend frei gemacht, teils liebäugelt sie mit der Operette und wurstelt mit einer Art von raffinierter Bauernschlauheit beide Stile durcheinander. Den Stil des ‚Falstaff‘ möchte ich, ohne ihn damit ergründen zu können, kurz folgendermaßen charakterisieren: Innigste Durchdringung von Wort und Ton ohne polyphone Überladung. Dies sei das Prinzip einer modernen komischen Oper! Das Leitmotiv im Wagnerschen Sinn ist damit von vornherein ausgeschlossen oder zum mindesten auf den Charakter eines Erinnerungsmotivs, wie es die alten Meister und auch Verdi selbst anwenden, beschränkt; die Forderung nach melodischem und thematischem Reichtum, der die leitmotivische Schnitzelpolyphonie von selbst verdrängt, ist gestellt. Mit der Erfüllung dieser Forderung wäre aber selbst einer Nachahmung des ‚Falstaff‘-Stiles der eigene Wert gewahrt...“ — „Verdi und Goethe“. Von Friedrich Spiro. „... Viermal hat sich Verdi mit großem Eifer und wechselndem Erfolg an Theaterstücken Schillers versucht ...; sehr viel weniger bekannt, aber zum mindesten ebenso beachtenswert, ja wegen des schönen Resultates und der bei ihm singulären Form noch hübscher ist es, daß er zwei Dichtungen Goethes komponiert hat ...“ Es handelt sich um Gretchens Monologe „Meine Ruh' ist hin“ und „Ach neige, du Schmerzenseiche“, die in den in den fünfziger Jahren erschienenen sechs „Romanze di Giuseppe Verdi“ enthalten sind. „... Beim ersten

hat Verdi unwillkürlich, aber bezeichnenderweise, dieselbe Tonart gewählt wie Schubert: auf Andeutung des Spinnrades wie überhaupt auf jede Tonmalerei hat er verzichtet, ohne jedoch die Klavierbegleitung monoton werden zu lassen, nur ist sie eben trotz manchen leisen Rhythmenwechsels ganz Begleitung, einfache harmonische Unterlage, weil alle Kraft, alles Leben, aller Ausdruck und alle Passion nach guter volkstümlicher Weise in die Melodie verlegt ist. Diese Melodie, in allen sechs Romanzen üppig, warm und von edler Natürlichkeit, frei von allen Schreieffekten, erhebt sich in den beiden Gretchen-Monologen zu außerordentlicher Höhe; die Szene vor der Mater dolorosa hat in der veröffentlichten Musik zu ihr schwerlich ihresgleichen . . .“ — Das Heft enthält ferner noch: „Zwei Briefe Verdi's“, „Verdi und die Wiener Kritik“ (Glossen zur Entwicklungsgeschichte der modernen Oper) von Ferdinand Scherber und „Zur Verdi-Kritik“ von August Spanuth. „ . . . Mit Recht ruhen die Wurzeln der Kraft, die einen schaffenden Künstler emporwachsen läßt, im nationalen Boden; schießt der Baum aber sehr hoch empor, und halten ihn keine äußerlichen Hindernisse davon ab, so mag er mit einer Krone mächtiger Zweige auch über das einheimische Gebiet noch hinauswachsen. Der kultivierten Nachbarn angenehme Pflicht ist es dann, die Früchte, die er auch auf ihr Gebiet fallen läßt, willkommen zu heißen, nicht aber, dem Baum durch Vorurteile und Enge der Begriffe Licht und Luft zu verbauen. So mächtig und groß emporzuwachsen aber, daß er die ganze Kulturwelt unter seine Zweige bringt, ist freilich nur ganz wenigen beschieden gewesen. Verdi zählt nicht zu diesen seltensten Ausnahmen, er gehört nicht in die Klasse Goethes oder Beethovens; aber er war doch so bedeutend, daß es sich lohnt, ihn von innen heraus zu verstehen, nicht bloß ihm mit dem Ohr zuzuhören . . .“ — No. 42. „Das Wiener Konzerthaus“. Von —rb— „ . . . Jedenfalls ist mit dem Bau des Konzerthauses und der Akademie eine wirkliche Tat vollbracht worden, die schon als solche hohe Anerkennung verdient. Denn hier, wo noch immer das dolce far niente des sorglosen Südländers in leisen Melodien durch die Straßen rauscht, gibt es oft die ungeahntesten und kleinsten Hindernisse, die die größte Tat zum Straucheln bringen. Mögen sich keine Parteien um das Konzerthaus bilden, und möge nur gute Musik darin gemacht werden!“ — No. 43. „Ein unbekannter Symphoniesatz von Anton Bruckner“. Von C. Hynais. Behandelt den zweiten Satz (Andante molto, Es-dur) von Bruckners allererster, in Linz im Jahre 1862 vollendeter Symphonie. — No. 44. „Genesius, nicht Gewesius“. Von August Spanuth. „ . . . Alles in allem: eine Arbeit, die wirklich nicht den Spott, sondern die gründlichste Beachtung der musikalischen Welt verdiente . . .“ — No. 45. „Sprachschönheiten' in klassischen Opern“. Von Ernst Heine-mann. Verfasser macht Vorschläge zur Abschwächung von offenbaren Text-verstößen und sprachlichen Geschmacklosigkeiten bei Mozart und Beethoven.

**ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG** (Berlin), 40. Jahrgang, No. 16 bis 20 (18. April bis 16. Mai 1913). — No. 16. „Ist Musik Luxus?“ Eine Betrachtung von Arthur Schlegel. Verfasser verneint die Frage: „ . . . sie ist eine Notwendigkeit, wie ja schon viele erkannt haben, aber mitunter gerade maßgebende Kreise nicht.“ — „Richard Wagner und sein Kollege Reißiger.“ Mit unveröffentlichten Briefen Reißigers und Protokollen über Richard Wagner und anderem Material. Von Johannes Reichelt. „ . . . Zwei bisher unveröffentlichte Briefe an den gefeierten Komponisten Flotow und an den Verleger Böhme (C. F. Peters) in Leipzig geben darüber Aufschluß, wie geringschätzend Reißiger über Richard Wagners Musik sprach, wenn er wußte, daß es nicht zu Wagners Ohren kam; ebenso ein bekannter Brief Reißigers an den Generaldirektor v. Lüttichau, der schließlich auch seine Ab-

19\*

setzung als Kapellmeister der Dresdener Hofoper herbeiführte . . . Nachfolgendes authentische Material über Wagners Kollegen Reißiger dürfte in Richard Wagners Verhalten zu Reißiger Licht bringen . . .“ — No. 17. Festnummer aus Anlaß der in Berlin stattfindenden Bach-Beethoven-Brahms-Festwoche. „Berlin als Musikfeststadt.“ Von Paul Schwes. Daß sich die Berliner Musikfeste „zu einem ständigen und künstlerisch unentbehrlichen Faktor des Berliner Musiklebens herausbilden mögen, das ist der Wunsch, den ich der ersten Musikfestwoche mit auf den Weg geben möchte . . .“ — „Bach-Beethoven-Brahms-Autographen in der Berliner Königlichen Bibliothek.“ Von Hermann Springer. — „Beethoven in Berlin.“ Von Adolf Weißmann. „... Wohl nirgends drängt sich die Vernunft vor wie hier, nirgends wie hier sucht man sich, bevor etwas gefällt, Rechenschaft darüber zu geben, ob und warum es gefallen dürfe. Berlin ist nicht spröde nur aus Bequemlichkeit, sondern weil es voll ist von denkenden und moralischen Menschen. So war es bis vor einigen Dezennien, bevor noch die Nervosität der Weltstadt der Vernunft einen Streich spielte. Man nennt diesen Mangel an Schwungkraft ein Symptom unkünstlerischen Wesens. Und doch lebt in den Menschen dieser Stadt eine tiefe Neigung zur Musik. Sie wird als Bildungsmittel geschätzt, man freut sich ihrer, man weihet ihr einen fast gottesdienstlichen Kultus. Was man also ehrt, daran will man nicht rütteln lassen. Und bemerkten wir . . . mißfällig den störenden Einfluß der Vernunft, die Treue gegen ererbte und erkannte Werte, die Herzenssache ist, dürfen wir nicht unterschätzen: Berlin verwehrt zwar dem Genie zunächst den Eintritt, aber es sorgt durch die Treue bestens für seine Unsterblichkeit. Der Fall Beethoven beweist es.“ Verfasser legt die Beziehungen Beethovens zu Menschen und Musik Berlins dar und schließt: „... Ist nun nicht Wundervolles geschehen? Sind wir nicht Zeugen eines erhebenden Schauspiels? Die staunenswert gesteigerten, verfeinerten musikalischen Kräfte der Weltstadt wissen nichts Höheres, als sich wieder im Dienste jenes Großen zu sammeln. Aus der Zersplitterung, aus der Nervenkunst finden müde Seelen andächtiger denn je den Weg zu Beethoven. Auch der fortschrittliche erleuchtete Geist klammert sich an diese Säule, er kehrt sehnsüchtig zum Ausgangspunkt zurück. Da ist das Kapitel von der Treue Berlins, der Beethovenstadt.“ — „Erinnerungen an das Berliner Musikleben vor 50 Jahren.“ Von Otto Leßmann. „... In einer Hinsicht wenigstens unterschied sich das Musikleben von früher von dem heutigen sehr zu seinem Vorteil: das musikalische Publikum durfte sicher sein, wenn es Konzerte besuchte, selbst von unberühmten Künstlern relativ genießbare Leistungen zu hören. Die heute zu einer Kalamität gewordene Überschwemmung der Konzertsäle mit künstlerisch unzulänglichen Darbietungen kannte man nicht; wer öffentlich sich hören lassen wollte, tat es denn doch mit einem gewissen Respekt vor dem öffentlichen Urteil. . .“ — „Beethovens Weihekuß.“ Von La Mara. Über den Kuß, den Beethoven am 13. April 1823 Franz Liszt bei seinem zweiten Konzert im kleinen Wiener Redoutensaal auf die Stirne drückte. — „Goethe und Wagner.“ Von K. Woltereck. „... So ist versucht worden, nachzuweisen, daß Goethe und Wagner, die beiden größten Bildungsfaktoren unserer Zeit, in ihrem Verhältnis von Leben und Dichten, in manchen Motiven ihrer dramatischen Dichtungen und in der Entwicklung als dramatische Dichter viele gemeinsame Züge zeigen, die immer doch ganz ihre eigenen sind. Und auch im äußeren Rahmen ihres Lebens lassen sich noch manche zufällige, aber doch sonderbare Parallelen finden. . .“ — „Vom Musikerlehrling zum Musikdirigenten.“ Von H. Kraus. Aus einer württembergischen Zinkenistenordnung vom Jahre 1721. — „C. M. von Webers erste Polemik.“ Von Willy Redhardt. Über einen Streit Webers bei Gelegenheit der

Aufführung seines „Waldmädchens“ in Freiberg i. S. — „Aus den musikalischen Erinnerungen eines alten Tonkünstlers.“ Von Adolph Kohut. Mitteilungen aus dem Nachlaß des sächsischen Pianisten Justus Dietz. — No. 18. „Zur Wiedereinführung der Schnabelflöte.“ Von Johannes Conze. „... Die Applikatur der Schnabelflöte würde genau der üblichen Flötenapplikatur entsprechen. Die gerade (senkrechte) Haltung würde für den Spieler sogar eine Erleichterung bedeuten. Die ganze Neuerung bestände also eigentlich nur im Aufsetzen eines Schnabelmundstücks mit Sternspalte. Es dürfte nicht schwierig sein, Flöten mit auswechselbaren Mundstücken (Schnabelmundstück und Quermundstück) zu konstruieren. Kleine Stimmungsdifferenzen müßten bei der Schnabelflöte natürlich auf andere Weise beseitigt werden können als bei der Querflöte. Welcher Instrumentenbauer tritt mit der ersten modernen Schnabelflöte hervor?“ — No. 19. „Zwei akustische Studien.“ Von Fritz Volbach. (Schluß in No. 20.) Vorabdruck aus des Verfassers Schrift „Die Instrumente unseres Orchesters.“ — „Unser Opernspielplan.“ Von Karl Storck. (Schluß in No. 20.) „... Wir unterschätzen unser Publikum. Es ist gar nicht wahr, daß dieses Publikum für gute Musik, auch für gute Neuheiten nicht zu haben ist. Man darf es ganz ruhig sagen, daß unser Theater jenes Publikum haben wird, das es haben will. Es ist da viel gesündigt worden, und die schwerste Sünde ist es, daß durch die hohen Preise für Opernvorstellungen weite Teile der Bevölkerung vom Besuch unserer Opernhäuser ferngehalten werden. Hier hat die öffentliche Tätigkeit zuerst einzusetzen. Aber so gut seinerzeit die ‚Zauberflöte‘ sofort populär werden konnte, so gut der ‚Freischütz‘ vom ganzen Volke mit Jubel aufgenommen wurde, so gut überhaupt unser Volk von der Mitte des achtzehnten bis in die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts seine Lieblingslieder aus guten Opern und Singspielen genommen hat, so gut muß das auch heute noch gehen. Die Tatsache, daß dagegen alle neuen volkstümlichen Lieder die elendesten Erzeugnisse der Schundoperettenliteratur sind, spricht Bände. Gebt dem Volke gute Nahrung, es wird mit Freude danach greifen!“

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig), 80. Jahrgang, No. 26 und 27 (26. Juni und 3. Juli 1913). — No. 26. „Die zweite Speerszene. Eine unbekannte Szene im Rheingold.“ Zweite Jubiläumsgabe von Moritz Wirth. — „Mängel des Gesangsunterrichts.“ Von H. Walter. Über die Unzulänglichkeit des theoretischen Gesangsunterrichts an den höheren Schulen. — „Vom Bayreuther Festspielzettel.“ Von Paul Bülow. „... Soviel ich weiß, ist wunderbarerweise bis jetzt über die unästhetische Form und besonders über den dem künstlerischen Zwecke gänzlich fernstehenden Inhalt des Theaterzettels der Bayreuther Festspiele nie etwas Rühendes geschrieben worden. Einen gleichen Eindruck wird aber jeder künstlerisch empfindende Festspielbesucher erhalten, wenn er sich dieses abstoßende Reklameblatt von Theaterzettel betrachtet. . .“ — No. 27. „E. T. A. Hoffmanns ‚Undine‘ als ‚Kunstwerk der Zukunft‘.“ Eine Jahrhundert-Erinnerung von Edgar Istel. „... ‚Undine‘ ist noch keine Erfüllung, nur eine Verheißung, aber eine Verheißung von solch merkwürdiger Deutlichkeit, daß erst wir Heutigen den Weg erkennen können, den sie gezeigt. ‚Undine‘ wies direkt auf das ‚Kunstwerk der Zukunft‘, auf Weber und Wagner hin. Beide haben von Hoffmann gelernt, besonders Weber praktisch, und zwar gerade an der ‚Undine‘. Wagner, der die Oper wohl nie gekannt hat, ist jedoch aufs tiefste von ihren Prinzipien beeinflusst, indirekt durch die Vermittelung Webers und direkt durch Hoffmanns Schriften, die er schon in der Jugend leidenschaftlich las und selbst im höchsten Alter noch liebte. . .“

Willy Renz

## BESPRECHUNGEN

### BÜCHER

52. **Walter Niemann: Die Musik seit Richard Wagner.** Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1913. (Mk. 5.—)

Man kann nicht immer ruhigen Blutes bleiben, wenn die Rede auf Richard Wagner und die moderne Musik in Kreisen kommt, die hier wie dort das Recht gepachtet zu haben vermeinen, daß sie alles besser wissen als andere oder doch mindestens ebenso gut. „Greulichen Unsinn kramst du aus“ möchte man mit Mime zitieren oder mit Siegfried „Gut wär's den Schlund dir zu schließen, den Rachen reckst du zu weit.“ Aber schließlich beruhigt man sich doch mit dem schwachen Trost, daß Oberflächlichkeit und halbes Wissen nie aus der Welt geschafft werden können. Aber eines muß man doch immer wieder wenigstens versuchen: die Leute aufzuklären, daß manches sich doch anders verhält als einfacher Untertanenverstand sich träumen läßt, selbst wenn man nicht von eitel Hoffnung erfüllt ist, daß die Lehre auf fruchtbaren Boden fallen wird.

Für einen der wertvollsten Behelfe, das musikliebende Publikum über den Zusammenhang zwischen der Kunst Richard Wagners und der Kunst der Gegenwart sachkundig aufzuklären, halte ich das Buch Walter Niemanns über „die Musik seit Richard Wagner“. Ich schätze Niemann schon aus der Zeit, da mir als sein erstes Werk seine aufschlußreiche Studie über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Johannes de Garlandia zukam, kenne ihn also nun gut ein Dutzend Jahre und habe seit dieser Zeit an jeder seiner Veröffentlichungen meine aufrichtige Freude gehabt. Schon wegen der erquickend ehrlichen Gesinnung, die sich in ihnen aussprach. Er blieb sich treu, auch wenn er arg beföhdet ward. Und nun liegt sein Reifstes vor uns, und ich darf ohne jede Einschränkung behaupten, daß es niemanden geben wird, der aus dem Buche nicht starke Anregungen mitnähme. Manches, was bisher sozusagen in der Luft hing, bringt Niemann auf die einfache Formel, ohne jedoch je in den trockenen lehrhaften Ton zu verfallen, dessen auch er satt ist. Und selbst dort, wo man anderer Meinung ist als Niemann, bedeutet das Eingehen auf seine Ansichten und die Auseinandersetzung mit diesen einen seltenen Genuß.

Für sein jüngstes Buch will sich Niemann den Vorwurf des Subjektivismus gern gefallen lassen, denn ein objektives Urteilen gibt es nicht. Den Parteistandpunkt aber kennt es nicht. Es weist jede Sonderstellung, jedes musikalische Partei- und Cliquentum weit und nachdrücklichst von sich. Es will nur eines: unparteiische Gerechtigkeit. Jeder unbefangene Beurteiler wird Niemann unumwunden zustehen, daß sein Streben nach möglichster Unparteilichkeit von Erfolg gekrönt war. Manchmal freilich habe ich die Empfindung, daß Niemann in seinem geradezu fanatischen Eifer nach Wahrheit des Guten vielleicht doch etwas zu viel tut und im Leser den Eindruck wachruft, als ob er ein klein wenig verärgert sei.

So die Bemerkung auf Seite 88 über Richard Strauß' „Rosenkavalier“ und „Ariadne auf Naxos“, auf deren Würdigung er nicht eingehen will, „denn auch ihren Sensationserfolgen haben die inneren und dauernden nicht standgehalten“. Aber man wird rasch versöhnt, wenn man an anderer Stelle wieder das viele Schöne liest, das Niemann über Strauß zu sagen weiß.

Walter Niemann teilt seinen Stoff in vier Bücher. Das erste ist der Romantik und dem Klassizismus gewidmet. Wagners Verhältnis zur Romantik und Nachromantik erfährt hier eine scharfe Beleuchtung. Es wäre, meint Niemann, außerordentlich ungerecht, die Schöpfungen der Romantiker und Nachromantiker in Bausch und Bogen als ausschließlich genrehaft zu verdammen oder ihnen die Verantwortung dafür zuzuschreiben, daß so viele Halbmusiker oder Dilettanten sich auf die ihnen leicht zu erjagende Beute der kleinen Liedform stürzten. Gerade Wagner selbst hat einem Lachner, einem Mendelssohn und Schumann, einem Hiller mit der leidenschaftlichen Einseitigkeit des ganz und gar von den eigenen Plänen, Anschauungen und Reformen erfüllten genialen und weit überlegenen Künstlers die schärfsten und unverdientesten Zensuren erteilt. Und seine engere Gemeinde, voran die monomanen und orthodoxen Wagnerschen Dogmatiker und engherzigen Musiker wie der Schumannverächter Josef Rubinstein, haben brav mitgeholfen, uns das Bild der Romantik und des Klassizismus arg verzerrt zu überliefern. Mit Recht weist dann Niemann darauf hin, daß gerade unsere Hausmusik, die man bemüht ist, vor der Operetten- und Tingeltangelmusik zu immunisieren, den Nachromantikern sehr dankbar sein muß. Ihre Klavierstücke, Lieder und Kammermusiken sind meist nicht so schwer, daß sie ein tüchtiger Dilettant nicht bewältigen könnte. Im Klavierspiel zu vier Händen, das ja heute schon fast ausgestorben scheint, haben die Nachromantiker in den ungünstigsten Zeiten das reiche Erbe der Klassiker und Romantiker treu bewahrt. Gerade hier zeigt sich, daß ihre Zeit eine neue Blüte der idealisierten Tanzformen bedeutet. Ihrer Romantik entsprechen reizende Kleinarbeit und eine allen Stimmungen gewachsene seelische Vertiefung. Dieser Zuwachs an Seelischem erstreckt sich bis auf die Etüde. Aber je mehr die Nachromantik sich von der Zeit der Großmeister über Wagner und Liszt der Gegenwart nähert, desto deutlicher nimmt sie in den Formen ihrer Werke die Zeichen der Übergangszeit an. Die Formen schwanken, verbinden sich, strömen ineinander, alles strebt nach Entwicklung, nach Wachstum. Neben der Sonate steht die Suite und Serenade, neben der Variation der Zyklus mit poetischen Stimmungsbildern, neben der Symphonie die Sinfonietta. Die Symphonie nimmt Elemente der programmatischen symphonischen Dichtung an und verzichtet zuweilen auf das unbedingte Vorrecht der Viersätzigkeit und des genrehaften Charakters ihrer Mittelsätze. Das Lied zieht Elemente der dramatischen Kantate, das Genrestück Elemente der poetischen Programmmusik herbei. Die einfache dreiteilige Liedform wird durch Sonettähnlichkeiten, die Tanzform durch dramatisch-szenische Elemente erweitert und ab-



gewandelt. Die Suite teilt sich immer deutlicher in eine unter Einfluß der immer gewaltigeren musikalischen Renaissancebewegung altertümelnde gebundene und in eine moderne. Der Ouvertüre tritt das Vorspiel, der symphonische Prolog zur Seite.

Ungemein aufschlußreich ist, was der Verfasser im zweiten Buche über den Einfluß Wagners auf das Opernschaffen der Gegenwart sagt, wie da die Wagnersche Phraseologie, die Wagnersche Formel rein äußerlich nachgeahmt wurde, ohne daß die Nachtreter auch in Wagners Geiste geschaffen hätten. Leider verbietet es der Raum, aus der Fülle der Gedanken, die Niemann gerade zu diesem Thema vorbringt, auch nur eine kleine Auslese zu bringen. Das Buch über die Neuromantik wird dem großen Publikum vielleicht die meisten Aufschlüsse bringen, zumal die jüngere Generation mit den Werken Richard Wagners aufgewachsen ist und die moderne Opernproduktion miterlebt.

Das dritte Buch behandelt die Moderne. Als die Grundelemente, die dem täglich schwankenden und ewig wandelbaren Begriff der deutschen musikalischen Moderne unserer Zeit einige Bestimmtheit und Festigkeit verleihen, erscheinen Niemann die langsame Umwandlung der vergeistigten und verinnerlichten Seelen- und Herzenskunst zur veräußerlichten und artistischen Nerven-, Klang- und Stimmungskunst, die Tonmalerei, der Naturalismus und Realismus in der Klangcharakteristik, die Romantik und Intimität, die Wichtigkeit des umgebenden Milieus in Klima, Ort, Erziehung, Nation, Sitte, die nebeneinander herlaufenden Anschauungen von der Kunst für alle und der Kunst für Kenner. Ich kann es nicht unterlassen, an dieser Stelle besonders auf Niemanns feinsinnige Charakterisierungen moderner Tonkünstler wie Regers oder Pfützners hinzuweisen.

Das vierte Buch ist der nationalen Musik und der musikalischen Heimatkunst gewidmet. Es wäre zwar sehr verlockend, auch hier sich mit einzelnen Anschauungen des Autors näher auseinanderzusetzen, aber ich kann nur noch auf das Buch als Ganzes hinweisen und dem Wunsche Ausdruck geben, daß sich alle an der Musik interessierten Kreise, die Musiker von Beruf und die Laien, recht eingehend mit diesem prächtigen Buche beschäftigen. Es wird ihr Schade nicht sein.

Zum Schlusse möchte ich noch anmerken, daß Leo Blech kein Österreicher ist, sondern 1871 in Aachen geboren ward und nach musikalischen Studien bei Bargiel und Humperdinck in Berlin erst 1899 nach Prag gekommen ist, so daß man ihn nicht widerspruchslos wird zu den österreichischen Komponisten zählen können.

Dr. Ernst Rychnovsky

53. **Carl Sigmund Benedict:** Richard Wagner, sein Leben in Briefen. Eine Auswahl aus den Briefen des Meisters mit biographischen Einleitungen. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1913. (Mk. 5.—.)

Die Ausgaben der Wagnerschen Briefe, bisher 17 Bände, sind alle in den Verlag von Breitkopf & Härtel übergegangen. Damit ist die Grundlage für eine künftige kritische Gesamtausgabe geschaffen, die freilich noch in weiter Ferne steht, da noch zahlreiche Briefe unzu-

gänglich sind und die bereits gedruckten einzelne Lücken aufweisen. Es war ein glücklicher Gedanke, aus dieser Fülle von charakteristischen und inhaltsreichen Briefen eine biographische Auswahl zu treffen, wie auch Schillers und Goethes Leben auf Grund ihrer Briefe erzählt wurde. Mit kurzen Einleitungen und Anmerkungen können die nötigen Ergänzungen beigelegt werden, so daß ein abgerundetes und vollständiges Gesamtbild sich ergibt. Benedict hat sich geschickt und taktvoll dieser dankbaren Aufgabe unterzogen. Die Biographie in Briefen ist ein wertvolles Seitenstück zur Autobiographie. Hier waltet die Stimmung des Augenblicks, während die Autobiographie eine wohlbedachte Rückschau auf die Vergangenheit darstellt, wobei manche Züge verblasen und zurücktreten. Der Herausgeber nahm nur solche Briefe auf, in denen „die ganze Seele des Meisters mit der ihm eigenen Wärme und Leidenschaft“ sich ausdrückt. Also keine Mosaik aus Bruchstücken, sondern lauter vollständige Urkunden, aus denen die volle Persönlichkeit Wagners zu uns spricht. Das Buch gliedert sich in sechs Abschnitte: die Jugend- und Wanderjahre (1813–42), die Dresdener Kapellmeisterzeit (1842–49), die Verbannung der Züricher Zeit (1849–58), der Irrnis und der Leiden Pfade von Venedig bis München (1858–64), München und Tribschen (1864–72), Bayreuth (1872–83). Im ganzen sind 112 Briefe aufgenommen, die an Personen gerichtet sind, welche in Wagners Leben eine gewisse Bedeutung haben. Die Einleitungen sind wie die Anmerkungen absichtlich so kurz als möglich gehalten, um den unmittelbaren Eindruck der Briefe nicht zu stören. Auch die Anmerkungen beschränken sich auf knappe Angaben, etwa so, wie Klopff im Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt verfuhr. Was die äußere Gestalt des Buches betrifft, so hätte ich eine Unterscheidung der Einleitungen von den Briefen im Druck gewünscht; vor allem aber sollten die einzelnen Seiten durch Überschriften dem Leser das Aufsuchen der einzelnen Briefe erleichtern.

Über die Wahl der Briefe kann man natürlich für einzelne Fälle auch anderer Meinung sein. Mancher wird diesen oder jenen Brief vermissen. Auch die Adressaten erschöpfen keineswegs den ganzen Freundes- oder Bekanntenkreis des Meisters und gewähren daher kein vollständiges Bild von Wagners brieflichem Verkehr. Aber solche Einwände verschwinden vor der überaus günstigen Gesamtwirkung des Buches, das vorzüglich geeignet ist, anschaulich und lebendig in Wagners Leben und Wirken einzuführen. Die Briefe sind immer die unmittelbarsten und wertvollsten biographischen Zeugnisse. Sie bieten aber auch hohen ästhetischen Genuß, da Wagners Briefe von seltener Schönheit und künstlerischer Wirkung sind. Sie verdienen vielfach den Vorzug vor den Schriften und enthalten jedenfalls deren unentbehrliche Ergänzung.

Wolfgang Golther

54. **Irma von Höpflingen-de Lyro:** Renaissance der Gesangs- und Sprechkunst. Verlag: Wilhelm Braumüller, Wien und Leipzig 1913. (Mk. 5.—.)

Ein leises, aber schwer niederzuzwingendes Mißtrauen ergriff mich, als ich den Titel dieses ziemlich korpulenten Buches (XX und 374 Seiten)

las. Nicht zuletzt gegen mich selbst, ob ich die Selbstverleugnung aufbringen würde, mich da durchzulesen. Nun ich damit fertig, gestehe ich gern, daß mein anfängliches Mißtrauen einer angenehmen Enttäuschung Platz gemacht hat. Nicht als ob wir hier endlich das längst ersehnte, den Gegenstand völlig meisternde Werk vor uns hätten. Auch läßt der Titel eine Erfüllung erwarten, wo uns der Inhalt selbst doch nur wieder mit einem *pium desideratum* entläßt. Ferner gehört das Buch vollständig der mechanistischen Schule an, liest sich also für einen überzeugten Anhänger der Taylor'schen Theorien nur mit leisem inneren Protest gegen den allgemeinen Standpunkt der Verfasserin. Wenn sie sich noch in einem 17. Kapitel über den ausschlaggebenden Einfluß der Nachahmung beim Tonbildungsunterricht und die Wichtigkeit der Erziehung des Ohres für die Gesangsqualitäten eines Tones etwas verbreitet hätte, so hätte dies den Wert ihrer Ausführungen erheblich gesteigert und sie ihres rein mechanistischen Charakters entkleidet. Von diesen prinzipiellen Einwänden abgesehen, enthält das (wie die Verfasserin selbst an einigen Stellen einräumt) etwas redselige Buch eine Fülle richtiger, anscheinend auf Erfahrung beruhender Beobachtungen und daraus folgerichtig entwickelter Lehren. Den Einfluß physiologischer und anatomischer Belehrung auf den Schüler scheint mir die Verfasserin zu überschätzen. (Das Buch enthält natürlich den üblichen anatomischen Atlas, zusammengesetzt aus den unvermeidlichen Tafeln aus Gutzmann, Gerber, Heitzmann usw.) Jede nicht ganz unbefangene Kenntnis dieser Dinge stört meines Erachtens den ruhigen, automatischen, nur durch das Ohr zu kontrollierenden Ablauf der Stimmfunktionen. Im Anschluß an Bukofzer empfiehlt die Verfasserin (S. 160 und 357) das „italienische“ *t* (ein Mittelding zwischen dem harten *t* und dem weichen *d* der deutschen Sprache) als geeignetsten „Einsatzkonsonanten“, da die Dentalis ihrer Benennung entsprechend hart hinter der oberen Zahnreihe gebildet werden, dem einzig richtigen Anschlagspunkt des Tones. Da es sich darum handelt, die Vokale möglichst weit „vorne“ zu bilden, ist jedoch ein Konsonant, der dem ersten Artikulationsgebiet (Gerber S. 347) angehört, vorzuziehen und als den geeignetsten „Ansatzkonsonanten“ möchte ich in Übereinstimmung mit Müller-Söllner das leichte drucklose *m* bezeichnen. Wo das richtig gesummte *m* sitzt, muß auch der richtig gebildete Vokal sitzen. Was die Verfasserin über die Textbehandlung sagt, hat durchaus Hand und Fuß und ihre Bemerkungen zur Hygiene der Singstimme bekunden, daß sie das Ergebnis vielfacher persönlicher Erfahrungen sind. Recht dankenswert ist die Betonung von Reclams Rat, der den Berufssängern empfiehlt, an den Tagen, da sie nicht öffentlich auftreten, zur Stunde ihrer gewohnten Produktion zu Hause Skalen zu üben, und den Schauspielern, Resonanzübungen zu machen, um die Leistungsfähigkeit der Stimme zu einer bestimmten Stunde durch Angewöhnung zu erhöhen. Das ausführliche Inhaltsverzeichnis läßt zwar den Wunsch nach einem Sach- und Literaturregister nicht ganz verstummen, gibt aber immerhin

einen ausreichenden Begriff von der Fülle des Stoffes, den die Verfasserin in angenehmem Wiener Deutsch anregend und unterhaltend zugleich behandelt. Dr. Fr. Stubenvoll

## MUSIKALIEN

55. **Désiré Pâque:** Zehn Kompositionen für Orgel. Werk 57. Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin 1913. (2 Hefte zu je Mk. 3.—.)

In der Orgelliteratur war der Name Désiré Pâque's bisher unbekannt. Die hier vorliegenden zehn kürzeren Stücke sind zwar zunächst für den Konzertsaal gedacht, können aber mit Auswahl (z. B. *Méditation et Pastorale*, *Prélude-Impromptu*, *Canon*, *Adagio*, *Trio*) auch gut in der Kirche Verwendung finden. Pâque's Musik trägt internationale Züge, es sind darin Merkmale nordischer, deutscher und romanischer Herkunft anzutreffen, in sehr persönlicher Weise zu neuer Einheit verschmolzen. So resultiert ein eigenartig Neues, dem man sein Interesse nicht versagen kann. Es fehlt nicht an Stellen, die harmonisch kühn gestaltet sind und überraschenden Gebrauch der Chromatik aufweisen, so in der „Fughette sur le nom Bach“, *Prélude*, *Adagio*. Von wenigen etwas leichter wiegenden Takten abgesehen, herrscht fast überall die Schönheitslinie vor und eine vornehme Ausdrucksweise in untadeliger technischer Arbeit. Jedenfalls wird man nicht ohne Genuß zu diesen übrigens beinahe durchweg leicht spielbaren Stücken greifen, die, durch geschmackvolle Registrierung in ihrer Wirkung noch gehoben, ein Programm zu beleben gar wohl geeignet sind.

56. **Karl Hoyer:** Einleitung, Variationen und Fuge über den Choral: „Jerusalem, du hochgebaute Stadt“ für Orgel. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig 1913. (Mk. 2.50.)

Angeregt durch Regers Choralphantasien hat es Hoyer verstanden, wohlgeformte und wirksam erfundene Musik von gewähltem Ausdruck zu schreiben, die ehrlich und ohne chromatische Überladung durchaus modern empfunden, echt orgelmäßig und dabei nur von mittlerer Schwierigkeit sich von selbst ihren gebührenden Platz erringen wird. Sehr wirksam ist die mit großer technischer Sicherheit aufgebaute Schlußfuge mit Choral, deren Thema aus dem Choral selbst entwickelt ist.

Dr. Ernst Schnorr von Carolsfeld  
57. **Hermann Grädener:** Erstes Liederheft. Verlag: W. Karczag & K. Wallner, Wien und Leipzig. (Mk. 3.—.)

Diese Lieder sind wohl eigentlich für Gesang und Harfe geschrieben und als Gesänge ältester Art gedacht, wobei die Begleitung nur auf wenige Wechselakkorde sich beschränkte. Ihr Wert liegt hauptsächlich in der Singstimme, die durchaus vorherrscht und mit erfreulicher Frische der Erfindung ausgestattet ist. Es waltet geradezu ein volksliedartiger Zug in den Weisen Grädeners, was kein geringes Lob bedeutet. Um so peinlicher fühlt man sich von der Begleitung berührt, die über die primitivsten gebrochenen Harmonien nicht hinauskommt und durch deren unausgesetzte Verwendung ermüdend wirkt und keine feinere Herausarbeitung zuläßt. Mag auch Grädener diese dilettantische Form der Be-

gleitung mit Absicht gewählt haben, um seinen Liedern den Charakter von rhapsodischen Improvisationen zu verleihen, so ist er doch in der Durchführung dieses Grundsatzes viel weiter gegangen als es heutzutage zulässig ist. Denn gerade wenn man mit Freuden die Tatsache begrüßt, daß in letzter Zeit in der Liederkomposition wieder mehr Wert auf klare, sangbare Melodie gelegt wird, muß man doch fordern, daß die wertvolle Bereicherung der Ausdrucksmittel, die uns die letzten 25 Jahre gebracht haben, nicht vollständig außer Acht gelassen werde. Wenn Grädener künftig zu seiner mühelosen Erfindung noch eine gute, kunstreiche, wenn auch durchaus nicht gekünstelte Klavierbegleitung fügen wollte, würde er sich selbst den besten Dienst erweisen und seinen weiteren Arbeiten die aufmunterndste Anteilnahme sichern.

58. **Désiré Pâque:** Sieben Lieder für eine Singstimme und Klavier. Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin und Leipzig. (Mk. 4.—.)

Für diese französischen Gesänge, deren Texte in der Verdeutschung von Erna Gumpel noch prosaischer klingen als im Original, werden sich deutsche Musiker und Musikhernende kaum erwärmen können, denn es liegt zu wenig Seele darin. Auch die musikalische Faktur ist wenig fesselnd. Die Melodie hat entweder etwas Leieriges oder sie bleibt im Declamé stecken, Stileinheit mangelt ebenso wie tieferes Empfinden. Relativ am besten ist meiner Meinung nach No. 6 „Der Abend“, obwohl dabei die Oktavenparallelen in ihrer hartnäckigen Beibehaltung so unschön sind, daß selbst ein von pedantischem Regelzwang freier Beurteiler daran Anstoß nehmen muß. In der Harmonik sind die Lieder recht uninteressant, die alltäglichsten gebrochenen Akkorde werden zur Bewegung verwandt, und der Inhalt entspricht dieser äußeren Form. Es hat wenig Sinn, derartige Erzeugnisse auf den überfüllten Markt zu werfen, wo so viele begabtere Tonsetzer nicht zu Worte kommen können, weil ihnen die Beziehungen zu einem Verleger fehlen.

F. A. Geißler

59. **Joseph Pembaur d. J.:** Marienlieder für eine Singstimme und Klavier. Wunderhorn-Verlag, München. (Mk. 2.—.)

Pembaur bemüht sich in diesen drei Liedern, einen kirchlichen Ton durch homophonen Satz und eigenartige, bisweilen zunächst fremd anmutende Akkordverbindungen zu erzielen. Am besten gelungen erscheint mir „Ich sehe dich in tausend Bildern“. In allen drei Liedern schwingt ein mystischer, religiöser Unterton, der den Hörer ergreift.

60. **Heinrich Kaspar Schmid:** Fünf Gedichte für eine Singstimme und Klavier. op. 17. (Mk. 3.—.) — Kleine Lieder für eine Singstimme und Klavier. op. 20. (Mk. 2.50.) Wunderhorn-Verlag, München.

Diese Lieder sind voll echter Lyrik. Die Singstimme hat dankbare Aufgaben, und in der stets feinsinnig durchgearbeiteten Begleitung ist kein Zwißel. Aus dem ersten Hefte hat mich besonders „Rotkehlchen“ entzückt. Alle Lieder aus opus 17 müssen im Konzertsaal von Erfolg sein, noch mehr aber die aus opus 20.

Das sind liebliche Gebilde von zartesten Tönungen, die alle gleich meisterhaft gestaltet sind.

Walter Dahms

61. **Alberto Bachmann:** Sonate pour Piano et Violon. Verlag: Adolph Fürstner, Berlin. (Mk. 4.—.)

Von diesem Tonsetzer kannte ich bisher nur elegante, sehr violinmäßige Salonstücke. Diese aus vier knappen Sätzen bestehende Sonate in d-moll stellt der Phantasie und dem Empfinden des Autors das beste Zeugnis aus; seine Gedanken, die er in einer mitunter reichlich brillanten Form niedergelegt hat, sind keineswegs alltäglich; namentlich gilt dies von dem ersten, auch rhythmisch recht interessanten Satze, dessen Hauptthema sofort gefangen nimmt. Im Scherzo steckt viel Esprit; der gesangvolle Mittelsatz, in dem durch Synkopierung der Melodie besonderer Reiz abgewonnen wird, bringt einen schönen Gegensatz. Die einfache Melodik des Adagios, das am wenigsten darauf schließen läßt, daß der Komponist Pariser ist, ist gewinnend. Das besonders schwierige Finale ist für eine Sonate zu konzertmäßig gehalten, wie denn überhaupt die Ansprüche an die Ausführenden nicht gering sind. Für öffentliche Aufführungen möchte ich diese Sonate besonders empfehlen.

62. **Heniot Levy:** Sonate für Pianoforte und Violine. op. 6. Verlag: Ries & Erler, Berlin. (Mk. 12.—.)

Diese in streng klassischem Stil gehaltene viersätzigige Sonate, die geübte und leistungsfähige Ensemblespieler verlangt, verrät entschieden kompositorische Begabung; die Themen sind durchweg plastisch und sogar von einer gewissen Großzügigkeit, doch neigt der Komponist zur Weitschweifigkeit. Viel Leidenschaft steckt in dem ersten Satz, der durch seine Rhythmik bemerkenswert ist, besonders das zweite Thema wird man lieb gewinnen. Warme Empfindung und Sinn für einschmeichelnde und doch nicht weichliche Melodik läßt das Adagio erkennen. Pikant und sehr ins Ohr fallend ist das Scherzo. Das Finale trägt mit Recht die Bezeichnung Allegro risoluto; das zweite Thema wirkt machtvoll. Es lohnt sich die Beschäftigung mit dieser Sonate, die übrigens Leopold Godowsky gewidmet ist.

63. **Peter Stojanovits:** Klavierquartett. op. 15. — Klaviertrio. op. 16. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig. (je Mk. 9.—.)

Zwei beachtenswerte, breit ausgeführte Werke, deren Melodik einen starken südslawischen Einschlag hat, mitunter also träumerisch-lieulich, ich sage nicht: süßlich-weichlich ist. Wirkungsvoller und darum für den Konzertgebrauch empfehlenswerter ist wohl das Quartett, dem großer Schwung, Kraft und ein brillantes äußeres Gewand nachzurühmen ist. Besonders gilt dies von den beiden Ecksätzen. Viel Eigenart, auch in der Klangwirkung, steckt in dem Scherzo; der langsame Satz dürfte trotz großer Feinheiten im einzelnen verhältnismäßig am wenigsten nachhaltig fesseln. Im Trio steckt viel Pathos, besonders im letzten Satz. Der erste, überwiegend in langsamem Zeitmaß gehaltene ist von leiser Wehmut erfüllt. Ein pikantes Scherzo und ein einschmeichelndes Intermezzo sind die Mittelsätze. Der Komponist, der die musikalischen Formen sehr bewandt beherrscht, be-

müht sich auch erfolgreich, seine Harmonik und Rhythmik interessant zu gestalten.

64. **A. Kopylow:** 3<sup>te</sup> et 4<sup>te</sup> Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. op. 32 und 33. Verlag: J. H. Zimmermann, Leipzig. (Partitur je Mk. 2.—, Stimmen Mk. 9.—.)

In meinem Artikel „Die Kammermusik der Russen“ (Die Musik Bd. 23) habe ich die beiden ersten Quartette Kopylow's bereits als höchst beachtenswert bezeichnet. Die beiden vorliegenden, von denen das dritte in A-dur, das vierte in C-dur steht, verdienen nicht minder, von allen Quartettfreunden gekannt zu werden. Gewährt es schon eine Freude, die sorgfältig gearbeiteten Partituren zu lesen, die von völliger Beherrschung des Quartettstils der Klassiker Zeugnis ablegen und das wechselreiche Spiel, das gegenseitige Sichablösen der einzelnen Instrumente aufs klarste erkennen lassen, so ist es noch schöner, wenn diese wirklich erklingen. Hier haben wir wieder einen Komponisten, der Schönheit der äußeren Form mit wirklicher Erfindung verbindet und in der Harmonik und Rhythmik eigenartig ist. In letzterer Hinsicht hat er eine Vorliebe dafür, im Dreivierteltakt zwei Takteinheiten wie drei des Zweivierteltakts zu behandeln. Es ist schwer zu sagen, welches der beiden Werke schöner und ansprechender ist. Opus 32 bringt im ersten Satz gleich eine ungemein frische Melodie, der dann ein geradezu bezauberndes Gesangsthema mit einer ostinaten chromatischen Begleitungsfigur folgt. Das Scherzo beschwört in seinem Hauptteil die Geister des Mendelssohnschen „Sommernachtsstraum“ herauf, um im Mittelsatz ein sehr reizvolles echt russisches Zwischenspiel zu bieten. Der langsame Satz in Liedform beginnt choralartig in einfach frommer Weise, die durch eine Art Scherzo unterbrochen wird. Das rondoartige Finale wirkt vor allem durch die an einen derben Volkstanz gemahnende urwüchsige Hauptmelodie. Opus 33 trägt im ersten sehr einfach und klar gehaltenen Satz, vor allem im Hauptthema, russischen Charakter. Eine Glanznummer für virtuose Ausführung ist das Scherzo, das in seinem Hauptteil von einer Lebendigkeit und Frische sondergleichen ist und durch einen kurzen elegischen Zwischenteil unterbrochen wird. Wie ein richtiges Volkslied mutet trotz der feinen Arbeit der langsame Satz an. Das Finale beginnt sehr wuchtig, fast orchestral, hat einen sieghaft trotzig Zug in der Hauptsache; als Gegensatz erscheint ein ungemein liebliches, dem Ohr sich einschmeichelndes Thema. — Beide Werke können von Dilettanten bewältigt werden. In deren Interesse bedaure ich, daß der Preis der Stimmen, die freilich höchst opulent gestochen sind, verhältnismäßig hoch ist.

65. **Ferdinand Kuchler:** Praktische Violinschule. Verlag: Hug & Co., Basel. (Mk. 5.—.)

Auf dem Titelblatt hätte vermerkt sein müssen, daß diese natürlich auch Übungsstücke aus bekannten älteren Violinschulen (vor allem der Hubert Riesschen) enthaltende Schule die zweite umgearbeitete Auflage eines 1910 erschienenen Werkes ist. In dieser neuen Auflage bekennet sich der Verfasser durchaus zu den von Dr. F. A. Steinhausen in seinem bekannten Werke „Die Physiologie der Bogenführung auf den Streichinstrumenten“ gewonnenen Resultaten,

vor allem erklärt auch er die früher fast ausschließlich geforderte Unbeweglichkeit des Oberarmes für sinnlos. Nur die erste Lage behandelt er. Der Schüler wird langsam aber sicher gefördert und erhält außer Übungen genügend melodische Stücke, vor allem Choräle und Volkslieder, um nicht das Interesse zu verlieren. Auf jeden Fall gehört diese Schule zu den beachtenswerten.

66. **Amadeo von der Hoya:** Moderne Lagenstudien für Violine. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 26.—.)

Der bekannte Linzer Violinpädagoge hat mit diesem Werke, dessen erster Teil die festen Lagen in fünf Heften, dessen zweiter Teil den Lagenwechsel in vier Heften behandelt, mit bewunderungswürdigstem Scharfsinn ein Gebiet erschöpft, das selbst in den großen Schulen von Singer-Seifriz, Moser-Joachim und Sevcik etwas zu kurz gekommen war. Dabei geht er nicht über die fünfte Lage hinaus; es dürfte aber schwer sein, noch andere Möglichkeiten in bezug auf Lagenwechsel herauszufinden, als sie der Verfasser erdacht, fast möchte ich sagen, erklügelt hat. Während ich von der überaus großen Nützlichkeit der von ihm für die festen Lagen gebotenen Studien, die die trefflichste Ergänzung zu jeder Violinschule bieten, durchaus überzeugt bin, neige ich der Ansicht zu, daß man den Lagenwechsel weit besser und vor allem mit mehr musikalischem Genuß aus dem Studium der Violinkonzerte, überhaupt der Vortragsliteratur lernt; doch zweifle ich nicht, daß, wer die Energie hat, auch Hoyas Lagenwechsel-Übungen gründlich durchzustudieren, jeder technischen Schwierigkeit Herr werden muß; unbillig wäre es zu verlangen, daß diese Übungen auch dem Geiste und dem Empfinden Nahrung geben sollen.

67. **Ernst Brüggenmann:** Drei leichte Sonatinen für Violine in der ersten Lage und Klavier zum Studium wie zum Vortrag. op. 5. Verlag: L. Schwann, Düsseldorf. (No. 1 Mk. 1.20, No. 2 Mk. 2.—, No. 3 Mk. 2.40.)

Auf das angenehmste enttäuscht war ich, als ich diese Sonatinen mit einem Freunde durchspielte; sie haben nichts Trockenes, Schulmeisterliches an sich, sondern zeugen von frischem musikalischen Empfinden und feiner Beherrschung der musikalischen Formen. Jeder Schüler wird sie mit Anregung spielen, aber auch Erwachsene werden sich an den hübschen musikalischen Einfällen des Komponisten erfreuen; er hätte übrigens einen Fingersatz hinzufügen sollen, der auf die höheren Lagen Bezug nimmt, in denen manche Stellen sehr gut ausgeführt werden können. Sollte ich einer dieser drei Sonatinen den Vorzug geben, so wäre es der ersten; in der dritten ist übrigens ein reizender Kanon. Einige Druckfehler, vor allem Weglassung des Sechszehntelstriches, werden niemanden stören.

Wilhelm Altmann

68. **Serge Bortkiewicz:** Konzert (B-dur) für Klavier und Orchester. op. 16. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig. (Mk. 9.—.)

Nach den Erfahrungen der letzten Jahre zu urteilen, scheint es nicht allzuleicht geworden zu sein, ein in jedem Sinne gutes Klavierkonzert zu schreiben. Die Verbindung eines ernsten und

dabei doch gefälligen thematischen Inhalts mit einer interessanten Durchführung desselben im Rahmen des freien Stils, dabei ein klangvoller, brillanter und doch nicht in bloße Virtuosität ausartender Klavierpart: das sind Bedingungen, denen es nicht so leicht ist, in gleichem Maße gerecht zu werden. Sind doch bekanntlich in den letzten Jahren verschiedene Klavierkonzerte namhafter Autoren aufgetaucht, die in irgendeiner Weise obigen Anforderungen nicht zu genügen schienen und deshalb nach einigen Achtungserfolgen wieder der Vergessenheit anheimgefallen sind. Diesem Werke des talentvollen jungen russischen Komponisten muß — wenn man prophezeien darf — ein viel besseres Los beschieden sein. Ich habe kein ähnliches Werk moderneren Ursprungs gesehen, das allen obigen Anforderungen so glänzend genügt. Der Pianist wird es mit Freuden begrüßen, weil es sehr wirksam ist; der Musiker auch, weil er sein Vergnügen daran finden wird; auch dürfte es zum Schluß dem Publikum sehr willkommen sein, das, wenn auch musikalisch genügend gebildet, nicht immer nur „Interessantes“ haben will, sondern mal auch „etwas fürs Herz“ im besten Sinne des Wortes. Das Werk ist in drei nicht zu langen Sätzen aufgebaut. Ein jeder Satz bildet ein in sich geschlossenes Ganzes; das Konzert soll nicht, wie das moderne Schlagwort lautet, „ohne Zwischenpausen gegeben werden“. Diese Rückkehr zur älteren Mode ist besonders bei Konzerten sehr angebracht; es gewährt dem Publikum Gelegenheit, seinen Beifall nicht erst am Schlusse zu äußern (was dem ausführenden Künstler selten unangenehm ist) und bietet beiden die Möglichkeit, sich in Ruhe für die folgende Aufgabe und für die noch bevorstehenden Genüsse vorzubereiten. Nichtsdestoweniger ist die Zusammengehörigkeit der drei Sätze durch die thematische Arbeit vollständig gewahrt. Nach ein paar äußerst charakteristischen einleitenden Takten des Orchesters (die später auch sehr oft auftauchen) hebt das Klavier mit seinem Hauptthema, sozusagen der „Seele des Werkes“, an, das in verschiedenen Varianten nicht nur den ersten Satz beherrscht, wo es sozusagen zu seinem größten Triumph erhoben wird, sondern auch noch vor der Koda des dritten Satzes als willkommene Reminiszenz auftaucht. Thematisch ist diesem Motiv, nebst den oben erwähnten ruhigen einleitenden Motiven, ein durchweg lyrisches Seitenthema zugesellt. Eine aus dem Hauptthema gebildete effektvolle Kadenz geht der Koda des ersten Satzes voran. Der zweite, ruhige Satz bringt eine geschickte Verbindung eines choralartigen und eines lyrischen Motivs, wobei die oben erwähnten einleitenden Motive — in rhapsodischer, rezitativischer Weise behandelt — die Verbindung zwischen ihnen herstellen. Der dritte Satz ist hauptsächlich auf ein recht flottes, slawisches Tanzmotiv aufgebaut. Das sehr lyrische, etwas modern italienisch klingende Seitenthema wirkt in seinem Gegensatz ausgezeichnet. Vor der letzten Wiederkehr des Tanzmotivs kommt die erwartungsvoll vorbereitete Reminiszenz an das Hauptthema des ersten Satzes, woran sich dann der effektiv gesteigerte Schluß des Werkes anschließt. — Pianisten sei das Werk aufs wärmste

empfohlen. Sie und das Publikum werden ihre Freude daran haben. Für seinen Weg kann ich dem Konzert nur Schönes wünschen — und noch das Allerbeste zum Schluß: möge es nicht so schnell überspielt werden, wie man es bei seiner Sinnfälligkeit befürchten könnte.

Dr. Jenö Kerntler

69. **Denkmäler der Tonkunst in Österreich.** XX. Jahrgang. I. Teil. 40. Band. **Jacob Handl** (Gallus): *Opus musicum*, IV. Teil. Bearbeitet von Emil Bezečny und Josef Mantuani. Verlag: Artaria & Co., Wien 1913. (Mk. 20.—.)

Des großen Jacob Gallus Technik im vieltimmigen und vielhörigen Vokalsatz zu bewundern, fand man bereits in früheren Jahrgängen der österreichischen Denkmäler Veranlassung. Jetzt folgt nun der vierte und letzte Teil (1587) seines umfangreichen *Opus musicum*. In 57 Motetten entfaltet er auch hier wieder eine unglaubliche Vielseitigkeit in der Behandlung der mehrhörigen Schreibweise, die bis zur Aufstellung von vier gesonderten Chorgruppen geht und in gleichem Maße Homophonie wie Polyphonie ausbeutet. Wer das berühmte „*Ecce quomodo moritur*“ des Gallus kennt, weiß, welchen Klangzauber der Meister mit den einfachsten Mitteln erreichen konnte. Der neue Band bringt Sätze, die hinter diesem nicht zurückstehen. Man sehe etwa das zarte sechsstimmige „*Jesu dulcis memoria*“ (No. 38) oder das ebenfalls sechsstimmige „*O sacrum convivium*“ (No. 9), wo des Komponisten Neigung zu überraschenden, herben diatonischen Ausweichungen hervortritt. Trotzdem ist eine gewisse Gleichförmigkeit der Klangfarben nicht zu verkennen, ebenso das Vorherrschen echt Gallus'scher Lieblingswendungen. Indessen ist zu beachten, daß Gallus selbst keineswegs bloße a cappella-Ausführung im Sinne hatte. In einer interessanten lateinischen Vorrede an die „eifrigen Musikfreunde“ rechtfertigt er sich gegen den Vorwurf, in seinen Kompositionen mehr Sänger beschäftigt zu haben als ein gewöhnlicher Kirchenchor aufbringen kann. „Da es jedoch schwerlich eine einigermaßen angesehene Gemeinde gibt, bei der nicht Bläser (tibicines) unterhalten werden, oder — für den Fall, daß den Sängern Orgeln oder Instrumente zu Hilfe kommen müssen — einen Chor ohne Orgel, so weiß ich nicht, warum meine Gesänge so vieltimmig sein sollen, daß man sie nicht so wie sie stehen ausführen könnte.“ Indem er ferner auf das salomonische Orchester der Bibel hinweist und auf die getrennte Aufstellung der Levitenchöre, „die unter Leitung Salomos sowohl mit Tuben wie mit Menschenstimmen, mit Cimbali, Cithari und allerlei Art von Musikanten zusammen musizierten“, ergibt sich für den modernen Chordirigenten die Anforderung, die Kompositionen nach Gutdünken auf Stimmen und Instrumente zu verteilen oder gegebenenfalls die Orgel begleitend hinzuzuziehen. Auf diese Weise lassen sich namentlich die Stücke für drei und vier obligate (und natürlich getrennt aufzustellende) Chöre zu mächtigen Wirkungen steigern.

Dr. Arnold Schering  
Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

## OPER

**ANTWERPEN:** Die beiden hiesigen Opernbühnen, die französische und die vlämische, die im allgemeinen auf grundverschiedenes Publikum angewiesen sind, wetteifern, ihren Zuhörern das Beste zu bieten. Ersterer gelang es freilich bis jetzt nur zum Teil, sich in besondere Gunst zu setzen. Das Repertoire bot wenig Abwechslung, und Aufführungen des „Tell“, der „Jüdin“, der „Afrikanerin“ können nur mit allerersten Kräften und in schöner Aufmachung heute noch unser Interesse wecken. Günstigeren Eindruck hinterließen Stücke moderner Komponisten, wie Puccini's „Vie de Bohème“, „Tosca“ und „Madame Butterfly“ und Massenet's „Manon“ und „Werther“ dank den hervorragenden Leistungen von Frl. Cesbron von der Opéra Comique und des vorzüglichen Tenors Mario. Frigora fungiert an diesem Theater als gewandter Kapellmeister. — Sehr glücklich eröffnete die vlämische Oper ihre Saison. Unter Leitung der Kapellmeister Schrey und Dr. Becker wurden dort, in glänzender Ausstattung, sachgemäßer Regie, recht vollkommenen Einzel-, Ensemble- und Chor-Leistungen, uns die besten Werke deutscher Meister — „Holländer“, „Tannhäuser“, „Freischütz“, „Hoffmanns Erzählungen“ und „Martha“ — in fast mustergültiger Weise zu Gehör gebracht. Des hiesigen Konservatoriums direktors Wambach Oper „Quentin Massys“ gefiel wieder außerordentlich, und zwei Einakter, „Heidebiennen“ des hiesigen Musikers Verheyden und „Der Heilige“ des Holländers Ryken, hatten als Neuheiten sehr guten Erfolg. Ein solcher war auch der ersten Aufführung in Belgien von Tschaiowsky's „Eugen Onegin“ beschieden. Obwohl weder Textbuch noch die Musik des russischen Symphonikers sich für die Bühne sonderlich eignen, brachte das Publikum dieser vom Kapellmeister Schrey liebevoll geordneten vornehmen Partitur ein feines Verständnis entgegen. A. Honigsheim

**BASEL:** Weder die sehr erfreulichen Repertoireverhältnisse, noch die anerkennenswerten Leistungen des Personals vermochten bis heute dem Theater das Interesse wiederzubringen, das es teils durch eigene Schuld, teils durch die Konkurrenz von Variété und Kino einbüßte. Diese betrübende Erscheinung, die übrigens keineswegs als für unsere Stadt spezifisch betrachtet werden darf, ist darum doppelt bedauerlich, weil wir als Leiter der Oper in Gottfried Becker eine ganz hervorragende Kraft besitzen, in der sich feines musikalisches Empfinden mit gereifter Technik und vollendetem Geschmack verbinden. Unter seiner Leitung buchten wir sehr stimmungsvolle Aufführungen des „Rheingold“, der Verdi-Opern „Aida“ und „Othello“ und der genialen Musik zu Daudets „Arlésienne“ von Georges Bizet. Sehr glückliche Wiedergabe fanden u. a. auch „Martha“, „Freischütz“ und „Zar und Zimmermann“ unter Max Laudien.

Gebhard Reiner

**BERLIN:** Bagatellen. Der gute alte Boieldieu kam im Königlichen Opernhause zu Ehren. Rein zufällig. Richard Strauß' Verdienst ist's, seine „Voitures versées“ zur Aufführung empfohlen zu haben. Georg Droscher

bearbeitete den Dupatyschen Originaltext, und es entpuppte sich daraus „Der Satansweg“. Unter diesem Namen wird nun die auferstandene Antiquität eine Zeit lang im Spielplan gedeihen, um den Satansweg aller nicht auf den Knalleffekt berechneten, aller feinen und kleinen Werke zu gehen. Aber es verlohnt sich, ihr Recht auf das Dasein ein wenig zu prüfen und zu bestätigen. Sie ist die zweite Fassung eines Vaudeville „Le séducteur en voyage“, das Boieldieu anno 1806 in Petersburg geschrieben hatte. Ein reizendes Säckelchen. Und der Inhalt? Der in Paris und die Pariser verliebte Provinzler Dormeuil läßt einen löcherigen Weg absichtlich nicht ausbessern, um mit Pariser Gästen, die im Loch stecken bleiben, wenigstens zeitweilig Großstadtluft zu atmen. Aber eines Tages hat er erstens die Nachteile eines aufregenden Pariser Besuches zu spüren und bleibt zweitens, als er sich seiner entledigen will, am Satansweg hängen. Das ist amüsanter wenn man's erzählt, als wenn man's in der Oper szenenlang erlebt. Es müßte denn auch in die Darsteller ein Gran jenes esprit gaulois geschlüpft sein, den man sich hierzulande krampfhaft, aber vergeblich einzuimpfen sucht. Doch es gibt etwas, wo auch schwerfällige Worte nicht töten können: den Esprit der Boieldieu'schen Musik. Sie enthält graziöseste Nummern: so ein parodistisches Duett, reizende Ensembles, die allerdings wieder gebieterisch Beweglichkeit der Sänger fordern. Man kann sich nun ungefähr denken, wie die Aufführung verlief. Sie hatte zwar in Richard Strauß am Pult eine Stütze; er brauchte nur, was ihn mit Mozart verbindet, für Boieldieu nutzbar zu machen; und er tat's, wenn auch nach mangelhaften Vorproben. So dauerte es einige Zeit, bis alles stimmte. Aber sonst! Frl. Alfermann, im Koloraturgesang sehr tüchtig, ist passabel; auch Frau v. Scheeles Komik ist zu ertragen. Hoffmann als Dormeuil dagegen ist unmöglich; und Frau Andrejewa-Skilondz salzlos.

Die gute Laune vergeht einem vollends, wenn man sich der Novität erinnert, die das Deutsche Opernhaus uns zu bieten für gut fand. Es bescherte uns „Das Notthemd“, ein dreiaktiges Bühnenspiel von Victor v. Woikowsky-Biedau. Wurde wirklich Herr Direktor Hartmann nicht von Gewissensbissen geplagt, als er uns mit diesem Opus bebelligte? War er sich nicht bewußt, persönliche Rücksichten über sachliche gestellt zu haben? Das junge Unternehmen ist von mir stets verdienstermaßen so freundlich behandelt worden, daß ich meinen Ärger nicht zurückzuhalten brauche. Ich meine: für solche Stoffe sind wir endgültig verdorben, mögen sie auch (im älteren Sinn) noch so bühnenwirksam sein. Wir empfinden hier nichts, absolut nichts. Die Zauberkraft der Tugend und Unschuld, die den Braven schützt und sich gegen den Bösewicht wendet, mag einem Tugendbund gefallen; für ihn läßt sich das Stück als Propagandamittel verwerten. Soll schon wagnerisiert werden, dann begnüge man sich nicht mit schablonenhaften Typen, stelle Menschen von Fleisch und Blut hin, von sündigem Fleisch und kochendem Blut. Aber was soll uns diese saftlose Kreuzung von „Lobengrin“ und den „Meistersingern“? Ich fange bereits an, mich faute de mieux für den Böse-

Original from



wicht Neidhart zu erwärmen, da wird er zum falschen Angeber, und ich muß ihm anständigerweise meine Sympathieen entziehen. Die Musik des Herrn Victor v. Woikowsky-Biedau entwarfnet durch ihre Harmlosigkeit. Sie wagnerisiert natürlich auch, aber im Siegfriedschen Sinne. Das ist fast schon ein Kompliment. Denn es bedeutet, daß der Auchkomponist eine hübsche Begabung für das Volkstümliche besitzt. Für diese liefert er manche Probe, so in einigen Liedern, im Tanze des dritten Aktes, der denn auch fein durchsichtig instrumentiert ist. Leider will er sich aber nicht nach der Decke strecken und handelt im Bann einer Wagner-Hypnose, die im letzten Vorspiel zu erheiternden Wirkungen führt. Es steckt ein gut Teil Großmannssucht in dieser alles andere als dramatischen Musik. Man kann unter solchen Umständen auch die Aufführung mit kurzen Worten abtun. Sie schien mir bereits für ein leises Schuldbewußtsein zu sprechen. Sie unterstrich in ihrem darstellerischen Teil das Schablonenhafte und war in der Regie sorgloser, als es sonst hier der Fall ist. Felicitas Hallama als Armgard blieb statuenhafte Tugend, die alle sündigen Triebe sofort niederschlagen mußte; ihre schöne, doch gänzlich verbildete Stimme strebt ebenso wenig wie der Mensch danach, Ausdruck zu werden; Paul Hansen, ihr Partner, wirkte angenehm als guter Tenor; der Bösewicht Neidhard, von Eduard Schüller gegeben, könnte etwa im Bauerntheater von Pradl mit Erfolg gastieren. Eduard Mörike aber peitschte das Orchester zu Blechorgien an, die die Grundschwäche der Partitur in ein grelles Licht rückten. Hoffen wir, daß nun nicht etwa alle bisher verborgenen Opernmanuskripte von Mitgliedern des Aufsichtsrates zum Tönen gebracht werden.

Adolf Weißmann

**BREMEN:** Die Erstaufführung von „Genesius“ von Felix Weingartner unter Leitung des Komponisten gestaltete sich zu einem Triumph für den feinsinnigen Dirigenten und Musiker. Glanzvoll waren Alois Hadwiger in der Titelpartie und Hertha Pfeilschneider als Pelagia. Willy Bader vertrat den milden Heiligen Cyprian, Guido Schützendorf den Kaiser Diokletian und Kathinka Pecz die Claudia. Die Regie (Curt Strickrodt) hatte für außerordentlich effektvolle Bühnenbilder Sorge getragen. — Bei der zweiten Neuheit, „Grigri“ von Paul Lincke, dirigierte der Komponist gleichfalls. — Große Anziehungskraft übte das Gastspiel von Emmy Destinn in der „Afrikanerin“ aus. Neben ihrer Selica bestanden in den Hauptrollen mit Ehren Juan Spiwak (Vasco de Gama), Guido Schützendorf (Nelusco) und A. Hanna Siegert als kehlfertige, sympathische Ines.

Prof. Dr. Vopel

**BRÜSSEL:** Die Monnaie-Oper ist seit Anfang September wieder in voller Tätigkeit. Das Personal ist zum größten Teil dasselbe wie vergangenes Jahr; einige „Neue“, wie die Primadonna Panis, sind ausgezeichnet. Als Verdi-Fest wurden mit eigenen Kräften „Rigoletto“ (mit dem famosen Bariton Rouard) und „La Traviata“ würdig aufgeführt, und dann ließ die Direktion drei „stars“, Destinn, Martinelli und Dinu Gilly, kommen, die unter dem Maestro Polacco in glänzender Weise „Aida“ sangen.

Von denselben wurde dann auch noch „La Fille du Far West“ unter gleicher Begeisterung gesungen. Eine interessante Novität war die choreographische Aufführung der bekannten und bedeutenden Orchester-Variationen „Istar“ von d'Indy, mit der vorzüglichen Tänzerin Cerny. Zusammen mit „Istar“ fand eine szenische Wiederholung von d'Indy's „Lied von der Glocke“ unter Leitung des jungen begabten Lauweryns statt. Als erste große Novität erschien Wolf-Ferrari's „Schmuck der Madonna“, die aber bei vorzüglicher Aufführung unter Lauweryns keinen großen Anklang beim Publikum findet. Dem Werk fehlt die edle Melodik — darüber können die lebhaften Volksszenen des 1. Aktes und die berausenden Tänze des 3. Aktes nicht hinwegtäuschen. Die Person des dummen, um Liebe flehenden Gennaro ist direkt abstoßend.

Felix Welcker

**DESSAU:** Otto Neitzels dreiaktige Oper „Die Barbarina“ ging am 18. November am Hoftheater unter Franz Mikoreys gediegener Leitung in hiesiger Erstaufführung in Szene und hatte bei lebensvoller Darstellung und prächtiger äußerer Ausstattung einen lebhaften Erfolg zu verzeichnen. Unter den Mitwirkenden zeichnete sich Marcella Röseler in der Titelpartie besonders aus.

Ernst Hamann

**DRESDEN:** Mit der Uraufführung der dreiaktigen Oper „Coeur Aß“ von Eduard Künneke bewies die Leitung der Hofoper abermals, daß es ihr um die Förderung junger Talente und um eigene neue Taten zu tun ist. Künneke hat sich mit seiner Oper „Robins Ende“ vor vier Jahren mit Ehren eingeführt und verrät auch in seinem neuen Werke, dessen Textbuch nach Scribe's bekanntem Lustspiel „Der Damenkrieg“ geschickt bearbeitet ist, eine unverkennbare Begabung für die Bühne und für den lyrischen Einschlag. Schade nur, daß diese beiden Elemente sich noch nicht zu einem Ganzen bei ihm vereinigt haben. Alle Teile seiner Musik sind an sich reizend, manches ist sogar in Erfindung und Ausführung ganz vortrefflich geraten, aber die stilistische Einheit fehlt dem Werke, und dieser Mangel ist einem Dauererfolge nicht günstig. Das Beispiel ist sicher lehrreich: Da hat ein kluger und begabter Tonsetzer zu einem guten Text eine Musik geschrieben, in der Leidenschaft, dramatische Spannung, große Steigerungen sich ebenso finden wie Sentimentalität, Komik und Walzerweisen; er meinte also gewiß, alle Ingredienzien eines großen Erfolges in der Hand zu haben, zumal da er die moderne Deklamation der Wechselreden durch geschlossene Nummern unterbricht. Und dennoch kam nur bei der ersten Vorstellung der übliche Premièren-erfolg zustande, bei der zweiten war das Haus schon leer, und so hat man die Oper bereits wieder abgesetzt, was um des Werkes selbst wie um der darauf verwandten Mühe willen nur zu bedauern ist. Diese Oper ist eben mehr aus Erwägung und kluger Berechnung als aus innerstem Herzensdrang geschaffen, und dafür hat das Publikum ein feines Ahnungsvermögen. Vielleicht wäre das Ergebnis besser gewesen, hätte man für die tragende Partie der Gräfin eine Sängerin mit glänzenderen Mitteln und mehr hinreißender Originalität in der Lebenswürdig-

keit bestimmt als Gerda Barby aufzubringen vermag. In der von Hermann Kutzschbach mit Leichtigkeit, Feinheit und Schwung geleiteten Vorstellung ragten Minnie Nast, Desider Zador, Fritz Soot und Hans Rüdiger hervor. — Einen großen, edlen Genuß gewährte das Gastspiel Karl Perron's, der im „Bajazzo“ und in „Tiefland“ seine bekannten Meisterleistungen bot und uns wieder erkennen lehrte, wie viel wir durch sein Ausscheiden aus dem Verband der Hofoper verloren haben. Eine neue Mignon von Grete Merrem, ein vielverheißender neuer Wilhelm Meister von Richard Tauber, auf dessen tenoristische Entwicklung ich die größten Hoffnungen setze, und ein neuer Lothario von Waldemar Staegemann, dessen Organ für diese Partie entschieden zu hell klingt, stellten sich an einem Abend vor. Außerdem ist noch zu berichten, daß Fritz Soot in Puccini's „Bohème“ die Partie des Rudolf mit außergewöhnlichem Erfolg seinem Repertoire eingefügt hat. Der Versuch der Generaldirektion, durch einen späten Anfang der Vorstellungen den Besuch zu steigern, ist bis jetzt völlig gescheitert, denn wir haben noch nie so leere Häuser gesehen wie gerade jetzt. Möge man deshalb bald wieder zu dem frühzeitigeren Anfang zurückkehren. F. A. Geißler

**HAMBURG:** Unsere beiden Opern leben in einem unfriedlichen Nebeneinander, in einer latenten Kampfesstimmung dahin. Und beide machen sich dadurch das Leben schwer und die Geschäfte nicht eben leichter. Keine Frage: die Neue Oper hat den schwereren Stand, weil sie den schlechteren Besuch und die Schwierigkeiten des durch die Vormachtstellung des Stadttheaters eingeengten Spielplanes zu ertragen hat. Aber auch im Stadttheater hat man schon Spielzeiten mit besser besuchten Häusern gesehen. Optimisten reden daher heute bereits von einer Vereinigung der beiden Unternehmungen, die sicher beiden mancherlei Vorteile gewähren würde; aber ehe es dazu kommt, würde es genügen, wenn vorläufig einmal eine Einigung und eine gewisse prinzipielle Verständigung in den Angelegenheiten der Spielpläne erzielt würde. So wie die Dinge jetzt liegen, daß z. B. beide Theater am selben Abend Rossini's „Barbier“ oder Mozarts „Figaro“ geben, müssen beide notgedrungen Schaden erleiden. Und es kann weder für die Neue Oper, die in der Hauptsache doch schon aus räumlichen Rücksichten auf die leichter gewogenen Werke der Spieloper und auf musikalische Kammerkunst angewiesen ist, von besonderem Vorteile sein, wenn sie sich an Aufgaben heranwagt, die wie die „Stumme von Portici“ den großen Apparat und die großen Dimensionen unserer Stadttheaterbühne beanspruchen; noch kann es andererseits im Interesse des Stadttheaters liegen, wenn es der Neuen Oper mit den Werken Konkurrenz zu machen versucht, die nun einmal sich glücklicher im intimen Rahmen eines kleineren Hauses präsentieren. Auch das Wettrennen um Novitäten von zweifelhaftem Werte und ebenfalls zweifelhafter Einträglichkeit würde aufhören, ebenso wie die Preisüberbietung zur Gewinnung hervorragender Gäste. Alle diese rein praktischen Erwägungen sollten, wenn man nicht eines der beiden Institute oder vielleicht auch alle beide schließlich in den

Ruin hineintreiben will, zu einem vernünftigen „viribus unitis“ führen. — Die künstlerischen Leistungen beider Bühnen leiden natürlich bis zu einem gewissen Grade jetzt unter der Hast des forcierten Betriebes. So brachte die Neue Oper die „Stumme von Portici“ in Brechers Bearbeitung in einer keineswegs einwandfreien Aufführung heraus: erfreulicher Mitwirkung des Chores und des Orchesters standen in dieser Aufführung sehr wenig abgerundete solistische Darbietungen gegenüber, und erst ein Gastspiel Hermann Jadowkers in der Masaniello-Partie vermochte der Aufführung stärkere dramatische Impulse zu geben. Im Stadttheater brachte Dr. Loewenfeld in einer sehr reizvollen Inszenierung und in einer überaus amüsanten, feinen Detaildurcharbeitung den Rossini'schen „Barbier“ heraus. Felix Weingartner dirigierte mit Esprit und mit der nötigen leichten Hand dies graziöse Werk, das auch solistisch bis auf die wenig glückliche Wiedergabe der Titelrolle in sehr ansprechender Weise zur Geltung gebracht wurde. Danach versuchte man es mit einer Neueinstudierung der „Salome“, für die aber, nachdem Brecher und Edyth Walker uns verloren gegangen sind, die geeigneten Kräfte uns fehlen. Kapellmeister Meyrowitz hat zu Strauß doch nur das mehr neutrale Verhältnis des gewandten und temperamentvollen Operndirigenten, aber die Witterung für das Wesentliche des Strauß-Stils und der Strauß-Koloristik mangelt ihm. Ebenso fehlte Frau Easton für die Wiedergabe der Titelpartie das Überzeugende; sie ersetzt vieles durch Routine, aber gerade das Entscheidende bei dieser Aufgabe kann keine Routine der Welt ersetzen.

Heinrich Chevalley  
**JOHANNESBURG:** Die Wiederkehr der „Quinlan Opera Company“ bedeutete ein wichtiges Ereignis für die hiesige musikalische Welt. Ihr energischer Leiter, Thomas Quinlan, ließ im Zeitraum von drei Wochen 18 Opern aufführen. Von besonderem Interesse war eine „Meistersinger“-Vorstellung, „Der Ring des Nibelungen“ und „Louise“ von Charpentier. Die Leitung der Wagnerschen Werke lag in den bewährten Händen Richard Eckholds. Leider fiel der Besuch der Quinlan Oper in die bösen Tage des Streiks, so daß die Aufführung der „Götterdämmerung“ infolge der ersten Unruhen in der Nähe des Opernhauses unterbleiben mußte. Gerade der Ausfall dieses Musikdramas ist um so bedauerlicher, als die Tetralogie dem größten Teil des Publikums ganz neu war und die Unvollständigkeit der Aufführung notwendigerweise den Gesamteindruck abschwächte. Die Hauptrollen im „Ring“ erfuhren zumeist eine tüchtige Verkörperung. Im Vordergrund standen Edna Thornton (Fricka, Erda) und Robert Parker (Wotan, Wanderer), die wir beide schon im Vorjahre als hervorragende Wagnersänger kennen lernten. Eine Glanzleistung bot Herr Samuel als Alberich. Neu im Ensemble war Franz Costa (Heldentenor der Nürnberger Oper), der als Siegfried einen schönen Erfolg errang, als Brünnhilde lernten wir Perceval Allen, eine der besten englischen Wagnersängerinnen, kennen. In den „Meistersingern“ entzückte Robert Parker als Hans Sachs durch den



schönen metallischen Klang seiner Stimme. Glänzend bewährte sich neben ihm Maurice D'Oisley, der sowohl gesanglich als auch durch sein frisches Spiel den schweren Anforderungen der Davidrolle voll gerecht werden konnte. Der „Walther Stolz“ des Herrn Hedmond wurde leider durch stimmliche Müdigkeitserscheinungen getrübt. Das „Evchen“ liegt der jungen amerikanischen Sängerin Felicie Lyne offenbar nicht recht. Sie ist mehr im Koloraturgesang zu Hause, was sie als Gilda im „Rigoletto“ und Rosina im „Barbier“ aufs überzeugendste bewies. In beiden Opern hatte sie in dem Bariton Samuel in Gesang und Spiel einen prächtigen Partner. Tulio Voghera, der uns schon in der letzten Saison als tüchtiger Dirigent der italienischen Opern auffiel, leitete die von ihm einstudierte Aufführung der „Louise“ von Charpentier. Das Werk erzielte keinen einmütigen Beifall, was vielleicht durch die allzu breite und doch ärmliche Handlung verschuldet ist. Die Titelrolle vertrat Jeanne Brola, die durch die allzu tragische Auffassung dieser Rolle nicht so befriedigte, wie mit ihren Leistungen als „Tosca“ und „Madame Butterfly“, wo sie ihr dramatisches Talent voll entwickeln konnte. Den Abschluß der Saison bildete „Samson und Dalila“, die als eine überaus einheitliche Aufführung bezeichnet werden muß. Als Dalila wurde Edna Thornton stürmisch akklamiert. — Ein Wort des Lobes gebührt noch Herrn Quinlan für die herrliche Ausstattung, die er sämtlichen Werken zu teil werden ließ. Trotz der überaus kleinen Dimensionen der Standard Bühne wurden besonders in „Rheingold“, „Aida“ und „Samson und Dalila“ in szenischer Beziehung überraschende Wirkungen erzielt. M. Pollak

**KÖLN:** „Der Abenteurer“, ein Spiel in vier Akten von Julius Bittner. Uraufführung am 30. Oktober. Der große Tag, den manche Leute von der Neuheit für unser Opernhaus erwartet hatten, ist es zwar nicht geworden, und man konnte hier Bittnersche Freunde hören, die da meinten, diese neueste Etappe in seiner Laufbahn als Opernkomponist führe nicht auf sein Ziel zu, vielmehr etwas abseits, aber die Bekanntschaft mit des Wiener Bezirksrichters jüngstem Musenkinde braucht niemanden zu gereuen, denn sie ist immerhin keine uninteressante. Im Mittelpunkt der mit ihren zum Teil recht grotesken Personen und oft bis zur Unverständlichkeit bizarren Wendungen stark operettenhaften Handlung steht der zur Heilung des Grafen Wolkenburg von der Melancholy auf dessen niederösterreichisches Schloß berufene Wiener Wunderdoktor Jérôme de Montfleury (recte Andreas Blumenbichler), der den Grafen kompromittierende und enterbende Familienmemoiren stiehlt und zurückgibt, dazwischen aber zwei schnell betörte Weiber zur Strecke bringt: des Grafen Geliebte, eine Wiener Ballettuse, und des Grafen altjüngferliche Liebesdurstige Schwester. Wegen der mit letzterer zelebrierten Liebesnacht erhält der Schwindler sie vom Bruder zur Frau. Montfleury zieht aber das freie Abenteurerleben vor und balanciert als Seiltänzer über den Schloßgraben von dannen, während die von ihm hypnotisierte Gräfin ihn im Brautgemache erwartet. Der gemütsdösig,

Harfe zupfende und dichterisch dilettierende Graf sowie seine zu einem „Dichterhof“ um ihn gruppierten schmarotzenden Freunde (Karikaturen) vermögen nur wenig zu interessieren, doch bringt die Handlung ein paar aparte, hübsche Szenen und der leider zu Unrecht literarisch gemeinte Text einige amüsante Pointen. Ich stelle Bittners Musik, wenngleich sie keine rechte Originalität und keine Stileinheit zeigt, über sein Textbuch. Klar ersichtlich war Strauß' „Rosenkavalier“ musikalisch-geistiger Pate des „Abenteurers“, und das wird seiner Reputation nicht schaden, weniger jedenfalls als die einmal sehr überraschend Gehör verlangende selige „Lucia“ Donizetti's. Erhebliche Vorzüge des in der gebundenen Dialogform sehr gewandten, viele hübsche Melodik einflachtenden Tonsetzers sind zweifellos auch hier vielgestaltig lebensvoller Orchestersatz, wirksame Personen-Charakterisierung, Gefühl für Stimmungen und, trotz mancher bedenklichen Inkonsequenz, Zielbewußtsein im Detail. Die von Fritz Rémond allerliebst inszenierte, von Gustav Brecher feingeistig geleitete Aufführung nahm mit Karl Schröder, Julius vom Scheidt, Marie Fink und Katharina Rohr in den Hauptrollen einen vortrefflichen Verlauf. Dem Werke stand das Publikum ziemlich fremd gegenüber, doch führte freundlicher Beifall Bittner wiederholt vor die Rampe. — Von zwei im „Holländer“ auf Anstellung gastierenden Baritonisten bot Harry de Garmo aus Lübeck, wenngleich seine schöne Stimme unten nicht ausreicht und zu jugendlich timbriert ist, im ganzen sehr Anerkennenswertes, indes der Freiburger Sänger Willi Moog sich durch geradezu unerhörtes Falsch- und Zupfingen als indiskutabel erwies. — Es ist hier seit Jahren Brauch, im Opernhause am Allerheiligen-Feiertage Liszts „Legende von der heiligen Elisabeth“ aufzuführen, wenngleich das mehr nur auf Stimmungsmomenten basierende Werk musikalisch der schönen Dichtung Otto Roquettes keineswegs ebenbürtig ist. So gab es auch diesmal mit Wanda Achsel (Elisabeth), Karl Giesen (Landgraf Hermann) und Karl Renner (Ludwig) eine sehr stilvolle Aufführung. Paul Hiller

**LEIPZIG:** Die hiesige Oper steht seit geraumer Zeit im Zeichen der Anstellungsgastspiele. Nach allen Himmelsrichtungen streckte man die Fühler aus, um vor allem das bisher von Fritz Rapp bestellte erste Baßfach auszufüllen, sowie für den lyrischen Tenor Karl Schroth und ein paar andere Fächer Ersatz zu erhalten. Und da nun auch Urlus auf einen Amerikaurlaub gegangen ist, wird man auch ferner noch manches Gastspiel von Heldenentören zu gewärtigen haben. Für Schroth hat man sich nach erfolgreichem Gastspiel als Tamino bereits den jungen verheißungsvollen Hans Lißmann, den Bruder der bekannten Sängerin gesichert, der zuletzt an Bühnen in Bergamo und Mailand tätig war. Von anderen Gästen seien nur genannt: Léon Rains, dem man gute gesangliche Tugenden, aber wenig Spielübung nachsagte, Modest Menzinsky, der vortreffliche Hans Spies, Jean Müller, Gmür, der als Lerchenau in der trefflichen Neueinstudierung des „Rosenkavalier“ gut gefiel, ferner Walter Soomer und Carl Perron, die als Sachs und Wotan

sehr gefeiert wurden; von Damen Priska Aich, die als Pamina viel gesangliche Anmut bekundete, und Julie Koerner, deren Agathe nicht widerspruchlos blieb. Außer einer trefflichen Tat unseres Operndirektors Lohse, der Neueinstudierung von Verdi's „Othello“, wäre noch einer guten Aufführung der Puccini'schen „Tosca“ deshalb zu gedenken, weil der Komponist zugegen war. Dr. Max Unger

**MÜNCHEN:** Der Verdi-Zyklus der Hofoper hat mit einigen ausgezeichneten Aufführungen des „Falstaff“ abgeschlossen. Bruno Walter hatte alle Kostbarkeiten dieser reichen Partitur wohl gehütet und an ihren Platz gestellt, und auch die Besetzung war durchweg vorzüglich. Feinhals hat mit der Titelrolle sein Repertoire durch einen ganz neuen Typus bereichert und sich in Darstellung und Gesang von allem Opernschema erfreulich entfernt. Die drei „lustigen Weiber“ wurden von den Damen von Fladung, Dahmen und Willer mit unverwüsthlicher, aber doch diskreter Laune dargestellt, während das schmachtende Liebespaar dem Fräulein Ivogün und Herrn von Schaik Gelegenheit gab, ihre sehr hoffnungsvollen jungen Begabungen zu erproben. Alexander Berrschke

**SCHWERIN i. M.:** Das Großherzogliche Hoftheater hat seinen allverehrten Chef verloren; am 4. November ist Generalintendant Freiherr von Ledebur nach 30jähriger, mit künstlerischen Erfolgen reichgesegneter Amtstätigkeit im 73. Lebensjahre infolge Herzschlages sanft verschieden. Viel, sehr viel hat der Verstorbene für das Schweriner Hoftheater und speziell für die Hofoper geleistet. Er hinterläßt seinem noch nicht bestimmten Nachfolger eine überaus leistungsfähige und tadellos geschulte Hofkapelle mit anerkannt tüchtigen Führern, daneben ein Solo- und Chorpersonal, das hohen Ansprüchen zu genügen imstande ist. Er hinterläßt auch ein Opernrepertoire, das in seinem Wert jedenfalls zu den besten der deutschen Bühnenrepertoires gehört. Von den bedeutendsten Komponisten fehlt darin niemand, und alle klassischen Werke hat es uns oft in hinreißender Schönheit enthüllt, so in diesem Winter noch wieder „Fidelio“, „Freischütz“, „Othello“, „Lohengrin“, „Tannhäuser“ u. a. Mit Unrecht hat man auch jetzt in seinen Nekrologen dem Freiherrn von Ledebur, wie schon früher, nachgesagt, er habe Richard Wagner hintenangestellt. Das ist grundfalsch; Wagners Werke kamen alljährlich wiederholt am Schweriner Hoftheater heraus. Den schon früher viel gespielten Werken wurden durch Ledebur auch „Rheingold“, „Götterdämmerung“ und „Tristan“ hinzugefügt. In diesem Herbst wurde die Spielzeit mit dem „Fliegenden Holländer“ eröffnet, es kamen also in einem Monat schon drei Wagneroperen heraus; der „Ring“ wird wie alljährlich folgen. — Ausnehmend gut wird zurzeit Verdi's „Othello“ gegeben. Adolf Gröbke in der Titelrolle und Otilie Schott als Desdemona bieten geradezu glänzende Leistungen. Auch „Das Mädchen aus dem goldenen Westen“ hat hier seinen Einzug gehalten und schafft volle Häuser. Die Schweriner Damen haben sich anscheinend in diese Kinooper verliebt, sie ist ja so „rührsam“ und dazu so „spannend“. Es gibt aber auch

viele, und das sollen Leute mit einigem Kunstverständnis sein, die mit unserm Fritz Reuter sagen: „Wer et mag, de mag et, wer et nich mag, de mag et woll nich maegen“.

Paul Fr. Evers

**STUTTGART:** Das erste Ereignis der Opernsaison war das dreimalige Gastspiel von Caruso (in „Tosca“, „Carmen“ und „Rigoletto“); es verlief unter allen Anzeichen einer wirklich starken äußeren und inneren Publikumserschütterung. Zu einer solchen konnte es die Uraufführung von Walter Braunfels' „Ulenspiegel“ nicht bringen. Die Schwäche des dramatischen Untergrundes im Text erhält in der klanglich reich gestalteten, aber inhaltlich wenig unmittelbare Eindruckskraft besitzenden Musik nicht genügenden Ausgleich. Der gebührende Hochachtungsbeifall für die ernste, von starker Begabung und reichem Können getragene Arbeit und die von gründlicher, aufopferungsvoller Vorarbeit zeugende Aufführung unter Max v. Schillings' und Emil Gerhäuser's Leitung konnte über die Tatsache eines Fehlschlages nicht hinwegtäuschen. In dieser Uraufführung hatten wir aber auch, wie schon in mancher Neueinstudierung älterer Opern, in der noch jungen Opernzeit Gelegenheit, uns des neuen Besitzes stimmlich und darstellerisch ausgezeichnet begabter Sänger zu erfreuen. Von diesen sind besonders zu nennen der heldisch-lyrische Tenor Rudolf Ritter, der stimmprächtige Bassist Otto Helgers, der vornehme lyrische Bariton Scheidl, der intelligent charakterisierende Bariton Ziegler und die mit jugendfrischer und feingebildeter Stimme emporstrebende Koloratursängerin Kassowitz. Starke Eindruck und anhaltendes Interesse erzielte Waltershausens „Oberst Chabert“ mit Hermann Weil und Hedy Iracema-Brügelmann in den Hauptpartien. Oscar Schröter

**WEIMAR:** Eröffnet wurde unser Hoftheater mit einer geradezu vorbildlichen Aufführung von Mozarts „Zauberflöte“. Herr von Schirach hatte für eine Stilleinheit in der vollständig neuen und bis ins kleinste wohl-durchdachten Inszenierung gesorgt, um die uns jedes größere Theater beneiden kann. Frei von allen Äußerlichkeiten ein würdiger Rahmen für Mozarts Meisterwerk. — Als örtliche Novität gelangte eine einaktige Oper: „Im Brunnen“ von Wilhelm Blodek zur erfolgreichen Aufführung. Eine liebenswürdige, volkstümliche Musik, verbunden mit einer lustigen Handlung, rechtfertigte die Ausgrabung. Von besonderer Schönheit ist ein den Mondaufgang begleitendes Orchesterintermezzo. — Der neue zweite Kapellmeister Latzko stellte sich bis jetzt mit der exakten Leitung des zum Verdi-Jubiläum neu-einstudierten „Maskenballs“, des „Freischütz“ und der beiden unzertrennlichen veristischen Zwillinge „Cavalleria“ und „Bajazzo“ vorteilhaft vor. Das nötige Theaterrubato und die individualistisch gestaltende und fortreißende Kraft muß sich allerdings noch einstellen. Eine Prachtleistung bot Herr Bergmann als René im „Maskenball“. Die übrigen Opernabende waren in der Hauptsache Wagner gewidmet.

Carl Rorich

## KONZERT

**AACHEN:** Mit Mahlers Achter Symphonie begann die diesjährige Konzertsaison. Ein gewaltiger Auftakt. 700 Musiker und Sänger vereinigten sich unter der strammen Leitung des Musikdirektors Busch, um diesem eigenartigen Werk zu einer sehr gelungenen Ausführung zu verhelfen. Das Publikum zeigte während der Generalprobe und des Konzertes lebhafteste Beteiligung. Busch behandelte den ungeheuren Apparat mit staunenswerter Besonnenheit, das Orchester phrasierte klar und eindringlich, der Chor war prompt in seinen Einsätzen, so daß die Hymne *Veni creator* sowie vom zweiten Teil besonders der Schlußchor vortrefflich herauskamen. Von den Solisten zeichneten sich in erster Linie die Damen Foerstel, Cahnbley-Hinken und Philippi aus. Um ein Wörtchen über das Werk selbst zu sagen, so scheint mir die Orchester- und Chormasse den geistigen Gehalt der Komposition zuweilen zu erdrücken. Der zweite Teil ist doch vorwiegend lyrisch. Man wundert sich wohl über die Zusammenstellung der Kirchenhymne mit dem zweiten Teil des „Faust“. Der Goethe-Kenner Mahler wird auf *Veni creator* aufmerksam geworden sein durch die Bemerkung in den Sprüchen in Prosa: „Der herrliche Kirchengesang ‚Veni‘ ist ganz eigentlich ein Appell ans Genie; deswegen er geist- und kraftreiche Menschen gewaltig anspricht.“ Der sehr günstige Verlauf der ganzen Veranstaltung äußerte seine Wirkung in einem lebhafteren Zspruch der Abonnements- und anderen Konzerte. Es ist kaum ein Platz mehr zu haben. Etwas erklärt sich dies auch aus der geringen Zufriedenheit des Publikums mit den heurigen Theaterverhältnissen; trotz des erhöhten städtischen Zuschusses hapert es in der Auswahl des Gebotenen und den solistischen Kräften mehr als in anderen Jahren. — Das 1. Abonnementskonzert brachte ein „Stabat Mater“ für Alt (Marie Leroy aus Paris), Frauenchor und kleines Orchester von Emanuel Moor. Die mit aparten Gedankengängen ausgestattete Kantate ermüdet durch den gleichförmigen Ton des Ausdrucks, über den auch die ausdrucksvolle, dunkel timbrierte Altstimme nicht hinweghelfen konnte. In der Kirche würde das Werk mit Orgelbegleitung eher gefallen. Der Pianist Cortot aus Paris spielte das seltener gehörte c-moll Konzert von Saint-Saëns wundervoll. Unser Orchester erntet unter Busch Lorbeeren. Ganz kurz sei auf eine köstliche Wiedergabe der Pastoralen Beethovens, auf Dvořák's Heldenlied und Bruckners Fünfte (beide zum ersten Male in Aachen) hingewiesen. Der Pianist van de Sandt spielte Chopin sehr fein. Frau Mysz-Gmeiner brachte Lieder von Schubert und Loewe, die Böhmen im 2. Kammermusik-Konzert ihren Landsmann Dvořák und Beethoven op. 59 No. 3 unübertrefflich im Zusammenspiel und zartesten Duft des Klanges.

Prof. Liese

**BADEN-BADEN:** Aus dem sommerlichen Musikleben, das sich hier wie an allen Kurorten in rubigen Bahnen bewegt, hob sich dieses Jahr ein Konzert, das wohl mehr Interesse verdient hätte als etwa die Erstaufführung einer Operetten-

novität von zweifelhaftestem musikalischen Wert: es war ein Sonderkonzert unveröffentlichter Werke der Tonkunst aus dem 18. Jahrhundert. In der Donaueschinger Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek hat man bei der derzeitigen Sichtung der dort ruhenden Fülle alter Notenmanuskripte eine Reihe interessanter Kompositionen von Dittersdorf, Haydn, Kreutzer u. a. aufgefunden, die teils unbekannt waren, teils als verschollen galten. Der Fürst von Fürstenberg hat nun für eine Aufführung einzelner dieser Werke durch das hiesige städtische Orchester die Manuskripte in lebenswürdiger Weise zur Verfügung gestellt. Kapellmeister Burkhard (Donaueschingen), der mit Prof. Heinrich die Sichtungsarbeiten vornimmt, leitete das hiesige Konzert. Zur Aufführung kam eine gefällige, wenn auch nicht gerade bedeutende Serenade von Dittersdorf, deren Figuration in den raschen Sätzen an Mozart erinnerte. Im Mittelpunkt des Interesses stand eine Haydn-Symphonie in D-dur, der man skeptisch gegenüber trat, die aber bei strenger Kritik doch als Werk des Altmeisters der Symphonie gelten konnte; sie zählt zwar nicht zu seinen reifsten Werken, weist aber in dem flüssigen Allegrosatz, dem derbfröhlichen Menuett und dem reizvollen humorgewürzten Rondo recht originelle Gedanken auf. Den nachhaltigsten Eindruck vielleicht hinterließen zwei von George A. Walter feinnuanciert und geistvoll vortragene Arien aus Haydn's Oper „Ritter Roland“; auf die einen sonnigen Humor ausstrahlende Arie des Don Pasquale mit ihrer originellen Klangmalerei in der Orchesterbegleitung sei besonders hingewiesen. Auch die frischlebendige Ouvertüre zur genannten Oper verdient Interesse. Kapellmeister Burkhard, ein junger, srebsamer Musiker, gab den Werken eine stilsichere, gediegene Interpretation. — Die Primadonna von der Opéra Comique in Paris, Maggie Teyte, brachte zusammen mit dem Tenor Vincent von der Covent Garden-Oper in London in Kostümen Lieder aus dem 18. Jahrhundert sowie Weckerlins entzückende kleine Oper „La Laitière de Trianon“ in szenischer Darstellung im Konzertsaal zur Aufführung. Der ganze Zauber der Rokokozeit lebte in diesem Konzert auf. — Den Auftakt für die großen Herbstkonzerte gab Ernest van Dyck, der mit Wagner, Schubert, Strauß und zwei gehaltvollen Balladen von dem hier lebenden Komponisten Eugen von Volborth aufwartete und durch den immer noch strahlenden Glanz seiner warmblütigen Stimme, seine vornehme Gesangskultur und den ausdrucksstiefen Vortrag Bewunderung fand. Das Städtische Orchester unter Paul Hein machte u. a. mit einer interessanten Symphonie von Kalinnikow bekannt. An Eugène Ysaÿe's großem edlen Ton und an seiner seelenvollen Kantilene konnte man sich im 22. Violinkonzert von Viotti, der „Havanaise“ von Saint-Saëns und einer kleinen stimmungsvollen eigenen Komposition („Rêve d'enfant“) in kritiklosem Genießen im 2. Herbstkonzert erfreuen. Das Orchester, das einleitend Beethovens Erste Symphonie spielte, gab der Tondichtung „L'apprenti sorcier“ von Paul Ducas, die Paul Hein bereits vor 12 Jahren in Deutschland zuerst aufführte, viel Geist und Farbe. Die große Attraktion der Herbstkonzerte bildete in

deren 3. Leo Slezak; der gottbegnadete Sänger wußte in Arien und Liedern mit seinem hellleuchtenden, durch eine staunenswerte Technik unterstützten Tenor das begeisterte Publikum zu nicht endenwollenden Beifallsstürmen hinzureißen. Debussy's „Petite Suite“ sowie die Oberon-Ouvertüre brachte dem Orchester mit Paul Hein viel Anerkennung ein. Mit einem Beethoven-Goethe-Abend beschlossen Frederic Lamond und Irene Lamond-Triesch die Herbstkonzerte. Lamond dirigierte die Coriolan-ouvertüre, das Rondino für Blasinstrumente und die Fünfte Symphonie, wahrte dabei anerkennenswerte Zurückhaltung in eigenmächtiger Ausdeutung, trat aber dann um so mehr im Klavierkonzert in G-dur von Beethoven aus der Reserve und gab in seiner überzeugend persönlichen Vortragsart hier sein Bestes. Irene Triesch rezitierte mit der ganzen Fülle ihrer reichen Ausdrucksmittel Balladen von Goethe und das Kapitel „Samson und Delila“ aus dem Buche der Richter. — Ein Wunderkind in des Wortes bester Bedeutung lernte man in dem zwölfjährigen Geiger Duci Kerekjarto kennen; sein verständnisvolles gefühlstiefes Spiel fand ebensolche Bewunderung wie seine keine Schwierigkeiten kennende Technik. Ein weit das Durchschnittsmaß überragender Pianist ist der feinfühligste Franz Xaver Mühlbauer, der in einem Klassiker wie Moderne umfassenden Programm einen schönen Beweis seiner echten soliden Künstlerschaft gab. August Scharrer brachte mit dem Chorverein Max Bruchs „Odysseus“ zu einer innerlich belebten, an dramatischen Höhenpunkten reichen Aufführung und erntete nebst den zum Teil aus Vereinsmitgliedern bestehenden Solisten verdiente Anerkennung. — In diesem Winter wird hier ein besonders reges Musikleben herrschen; wird doch Paul Hein in den Abonnements- und Symphoniekonzerten etwa 25 Novitäten zur Aufführung bringen.

Dr. Hans Münch

**B**ASEL: In den beiden ersten Symphoniekonzerten der Saison, in denen Hermann Suter in gewohnt gewissenhafter, wohlervogener Wiedergabe Brahms' „Erste“, Schumanns Symphonie d-moll, Wagners „Siegfried-Idyll“ und Strauß' „Don Juan“ vermittelte, bestritten Rudolph Ganz und Aaltje Noordewier den solistischen Teil. Ersterer bot in technisch überaus glänzender, musikalisch etwas kühl-reservierter Interpretation das C-dur Klavierkonzert Beethovens und die „Études en forme de variations“ op. 13 von Schumann. Letztere eine Reihe gutgewählter Lieder von Schubert und Strauß in intelligenter, vielleicht zu intelligenter Ausführung. — Zu Volkskonzerten im edelsten Sinn gestaltete Adolf Hamm seine obligaten drei Orgelabende, in denen unter Zuzug von Solisten Orgel-, Vokal- und Instrumentalwerke aller Epochen stimmungsstarke Aufführung fanden. Schönen Erfolg erspielte sich der Züricher Organist Ernst Isler in einem eigenen Konzerte speziell mit der Wiedergabe von Werken Regers, und ein gemeinsames Münsterkonzert vereinigte das Trio Casals-Hamm-Philippi zu einem an exquisiten Gaben reichen Abend.

Gebhard Reiner

**B**ERLIN: In dem ersten von seinen vier angekündigten Symphonie-Abenden brachte

Theodore Spiering eine Reihe neuer Orchesterwerke: Max Regers Konzert im alten Stil (dreisätzig), „in a summer garden“ von Frederick Delius und Hauseggers Dionysische Phantasie. Die vier Bet- und Bußlieder für Baß mit Orchesterbegleitung von E. N. v. Reznicek, die Paul Knüpfer singen sollte, mußten wegbleiben, da der Sänger plötzlich erkrankt war. Das Regersche Werk (op. 123) zeigt, daß der fruchtbare Tondichter das Orchester jetzt wirkungs- und klangvoller zu behandeln gelernt hat, eine Kunst, die Delius und Hausegger sich schon zu eigen gemacht hatten, als sie mit ihren ersten Werken an die Öffentlichkeit traten. Schumanns Zweite Symphonie bildete den Schluß des Programms. Spiering bewährt sich ebenso tüchtig als Dirigent wie als Geiger und führt den Taktstock genau so sicher wie den Violinbogen. — Im 2. Symphonieabend der Königlichen Kapelle hat Richard Strauß Gustav Mahlers „Lied von der Erde“ zu wunderbarer Wirkung zu bringen verstanden; man spürte in jedem Augenblick, wie der Dirigent mit warmer Liebe den Mahlerschen Orchestersatz, die eigenartige Stimmung gerade dieser Musik zu ihrem vollen Rechte kommen lassen wollte. Unterstützt wurde er dabei aufs beste von Frau Charles Cahier, die ihren Anteil an den sechs Gesängen, namentlich den bedeutenden Schluß, mit wahrhaft erschütterndem Ausdruck gab. Herr Jadlowker wußte leider mit seiner Partie gar nichts anzufangen; er verstand offenbar gar nichts von seiner Sache, auch sein Organ klang ganz stumpf. An Beethovens Zweiter durfte sich nach Mahlers reichlich pessimistischer Musik das Publikum erholen. — Der Berliner Lehrer-Gesangverein (Felix Schmidt) gab sein erstes Konzert dieses Winters. In die Mitte des Programms war der große Preischor „1813“ gestellt worden, den Friedrich Hegar auf Adolf Freys Gedicht für das vierte Kaiser-Wett-singen komponiert hat. Der Dirigent hatte die ursprüngliche Fassung des Chores gewählt, der in Frankfurt in gekürzter und erleichterter Fassung gesungen worden war. Einige dem Verein gewidmete Chorstücke, wie „Echo“ von Otto Taubmann und Rudolf Bucks „Ostmärkisches Bauernlied“, ferner „Die Nacht“ von Franz Schubert, mehrere Chöre aus dem Volksliederbuche, sowie der kleine Preischor „Wanderlied“ von Behm bildeten den Inhalt des Programms, in dem Zelters „Meister und Gesell“ mit seinem köstlichen Humor einen Glanzpunkt abgab. Auch eine junge Violinspielerin, Alexandra Feldser, erntete mit Stücken von Vieuxtemps, Bruch u. a. reichen Beifall. — Im 3. Nikisch-Konzert, das mit der Tragischen Ouvertüre von Brahms begann und mit der zu „Genoveva“ von Schumann schloß, wurde die neue Romantische Suite op. 125 von Max Reger gespielt, deren erste zwei Sätze, Notturmo und Scherzo, durch die Feinheit und Klangsönheit der Orchesterfärbung überraschten. In der Themenbildung, der Melodieführung und Rhythmik vernimmt das Ohr nur wenig greifbar plastische Gebilde, der Aufbau der Sätze erscheint nicht architektonisch fest; aber die Stimmung der Eichendorffschen Gedichte, die den Tondichter zu seiner Musik inspiriert haben, ist doch glücklich getroffen. Im Finale greift Reger auf Wendungen des Notturmo

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

zurück; leider will sich hier aber keine geschlossene Entwicklung einstellen, es zerflattert gar zu sehr in Einzelheiten, dehnt sich auch im Verhältnis zum Inhalt zu sehr in die Länge. Pablo Casals, der Dvořáks Cellokonzert in h und später die Suite in C für Cellosolo von Bach spielte, zeigte sich als ein Meister seines Instrumentes. Er ist kein Virtuose, sondern ein Künstler, sonst hätte er sich wohl etwas anderes als die Bachsche Suite zum Vortrag gewählt, mit der er das Beste des ganzen Abends gab; jeden einzelnen der sechs Sätze brachte er klangschön, den geistigen Inhalt mit vollendeter plastischer Gestaltung zur vollen Geltung. — Leo Slezak, von Prof. Dachs am Klavier begleitet, gab einen Liederabend. Ein stimmgewaltiger Sänger, der sich in starken Gegensätzen zwischen ff und pp nicht genug tun kann; die Hörer jubeln ja, wenn er die hohen Töne in den Saal schmettert und dann plötzlich eine ganze Phrase kaum vernehmbar hinhaucht. Ein Lied wirklich in seiner Stimmung zu erfassen, ist er nicht imstande; ein feiner empfindender Mensch hat diese Art Tenöre bald recht satt. — Eine verdienstliche Tat hat das Marteau-Quartett vollbracht, indem es drei Kammermusikwerke Friedrich Gernsheim's, das Quartett in c op. 25, das Klavierquartett in F op. 47 und die Sonate G op. 85 für Klavier und Violine auführte; der Komponist spielte in den beiden letzten Werken den Klavierpart. Überall zeigt sich die reiche musikalische Erfindung, warmblütiges Temperament und die sichere Gestaltungskraft des Meisters, der, an den Klassikern herangebildet, doch niemals nur nachformt, sondern im lebendigen Kontakt mit seiner Zeit aus dem Vollen schafft und seine Eigenart reif ausgebildet hat. — In seinem 1. Winterkonzert sang der Berliner Sängerverein (Caecilia Melodia) unter dem Chormeister Max Eschke Hegars „Trompete von Gravelotte“ und „1813“, drei kraftvolle, charakteristisch gestaltete Chöre von Hugo Kaun, vier Lieder von Kremser, Behms Wanderlied u. a. und erfreute durchweg durch Reinheit der Intonation, deutliche Textaussprache, rhythmische Sicherheit; eine gesunde natürliche Auffassung und Frohsinn im Singen kennzeichnen diesen Männerchor, dem man gerne zuhört, auch wenn man kurz vorher den Lehrergesangverein gehört hat. Mathilde Gilow hat einen sympathisch anklingenden hohen Sopran, der selbst ein so schwieriges Stück wie Alabieffs „Nachtigall“ geschmackvoll vorzutragen vermag. Josef Weiß spielte ein paar seiner Virtuosenstücke.

E. E. Taubert

Die Berliner Mozart-Gemeinde veranstaltete zur Feier des Jubiläumsjahres 1913 ein Konzert, das vom Berliner Brahms-Verein und dem Zehlendorfer Chorgesangverein mit Zuziehung des Philharmonischen Orchesters ausgeführt wurde. Wieder lernte man den Leiter aller drei genannten Vereine, Fritz Rückward, als trefflichen Musiker schätzen und konnte sich über die Chorleistungen im allgemeinen nur freuen. Nicht gerade hervorragend war das Soloquartett mit Mary Mora von Goetz, Hetta von Schmidt, Georg Funk und Wilhelm Guttmann besetzt; am Cembalo wirkte Max Laurischkus, an der Orgel Johannes Senftenleben. Für Händels 100. Psalm und für

Mozarts stark verweltlichte sog. Krönungsmesse, deren Agnus Dei besonders melodisch ist, konnte man sich nicht mehr so recht erwärmen: um so mehr wirkten Beethovens Chor-Phantasie, deren obligate Klavierstimme vortrefflich von Waldemar Lüttschg ausgeführt wurde, und das Triumphlied von Brahms. — Nur mit Begeisterung kann man von dem Konzert des Königl. Hof- und Domchors reden, dessen Leistungsfähigkeit Hugo Rüdel sehr gehoben hat; das Programm bot in seiner ersten Hälfte ältere, in seiner zweiten lebende Meister. Höchst eindrucksvoll war Hauseggers 6stimmiges Requiem, durch feine Tonmalerei ausgezeichnet W. von Baußners Weihe der Nacht, doch den Höhepunkt der Chorleistung bildete die 16stimmige Hymne op. 34 No. 2 von Strauß. — Sehr gut führte sich eine neue Trio-Vereinigung ein, die der Lehrer an der Kgl. Hochschule Prof. Ludwig Hirschberg mit zwei weit jüngeren Herren, dem Geiger Richard Kroemer und dem Violoncellisten des neuen Marteau-Quartetts Georges Georgesco gegründet hat. — Als Meister ihres Instrumentes erwiesen sich wieder die Geiger Franz von Vecsey und Michael Preß, die mit dem Philharmonischen Orchester konzertierten; ersterer begeisterte mich durch den Vortrag des Bachschen Konzerts in E; letzterer, dem das Brahmsche sehr gut lag, verhalf dem Phantasiestück von Hugo Kaun wieder einmal zu einem großen Erfolg. — Eine sehr talentvolle Schülerin Hans Sitts, Katharina Bosch, die mit dem Blüthner-Orchester konzertierte, trat für das Konzert ihres Lehrers op. 111, der selbst das Orchester leitete, und auch für des gleichfalls am Dirigentenpult stehenden Julius Weismann Konzert op. 36 mit größter Hingabe ein; letzteres ist ein gehaltvolles, ernstes, in bezug auf Ausdruck und Gestaltungsfähigkeit große Ansprüche stellendes, leider viel zu stark instrumentiertes Werk, das eigentlich nur im Finale besonders dankbar für die Solostimme ist.

Wilhelm Altmann

Überaus anregend und genußreich verlief das vom Moskauer Synodal-Chor veranstaltete Konzert. Man hat hier schon mehrfach Gelegenheit gehabt, Vertreter des hochentwickelten russischen Kirchengesangs zu hören. Der aus 42 Sängern (25 Knaben und 17 Erwachsenen) bestehende Moskauer Chor, der in dem jungen N. Golowanow einen hervorragend befähigten Dirigenten besitzt, darf zu den ausgezeichnetsten Vereinigungen dieser Art gerechnet werden. Er verfügt über sorgfältig ausgewähltes, teilweise prachtvolles Stimmenmaterial (die Soprane sind in Klang und Ausdruck von fast mädchenhafter Zartheit, im forte von strahlendem Glanz; weniger bestechend sind Alt und Tenor, unübertrefflich dagegen die des öfteren in die Kontraktave hinabkletternden Bässe), genügt in rhythmischer und besonders in dynamischer Hinsicht den strengsten Anforderungen und läßt, was Wärme und Lebendigkeit des Vortrags anbelangt, keinen Wunsch unbefriedigt. Die in farbenreiche Kirchengewänder gekleideten Gäste trugen denn auch mit Kompositionen von Ippolitow-Iwanow, Kalinnikow, Lwowsky, Tschaikowsky, Rachmaninoff, Kastalsky u. a. einen gewaltigen Erfolg davon. — Einen „Bach-Beethoven-Abend mit fünf Blasinstrumenten“ veranstalteten Elsa und George A. Walter, unter Mitwirkung der

Kammermusiker H. W. de Vries (Flöte), Gottlieb Schreiber (Oboe), Waldemar Conrad (Klarinette), Louis Scheiwein (Fagott) und Georg Böttcher (Horn). Zum Vortrag gelangten sechs Bachsche Arien (mit Solooboe, -flöte und -horn), in denen der vorzüglich disponierte Sänger wieder durch sichere Beherrschung des Bachschen Stils, reifes musikalisches Empfinden und feinsinnige Behandlung seines wohlgeschulenen Organs erfreute. Einen nicht minder künstlerischen Genuß bedeutete die durchgeistigte Wiedergabe des Liederkreises an die ferne Geliebte; drei Liedern von Beethoven hatte Walter ein instrumentales Gewand angezogen, meines Erachtens ein ziemlich überflüssiges Unterfangen. Elsa Walter ist eine feinfühligste Begleiterin und treffliche Kammerpielerin; in Beethovens Sonate D-dur op. 10 No. 3 bewies sie Gestaltungskraft und Musikalität. Das fesselnde Programm bot ferner in ausgezeichnete Wiedergabe Beethovens Quintett op. 16.

Willy Haehnel (Violine) ist noch kein fertiger Künstler; seine Technik ist noch nicht sicher genug und der Vortrag zu süßlich. Um den großen Blüthner-Saal einigermaßen zu füllen, wirkte Paula Nivell mit, die für den Vortrag der Arie der Rosine aus dem „Barbier“ wohlverdienten Beifall erntete. — Bertha Manz (Mezzosopran) bemühte sich vergeblich. Die Leistungen der mitwirkenden Herren Rudolf Bärtich (Violine) und Friedrich Müller-Barneck (Klavier) standen auf einem höheren Niveau. — Helene Glinz versteht es, mit ihrer anmutigen hohen Stimme und einem netten Vortrag ihre Zuhörer für sich einzunehmen. — Margarete Heim ist ebenfalls ein ansprechendes Gesangstalent. Die Vorträge auf zwei Klavieren von Lotte Groll und Walter Ziegler ließen vorläufig nur auf großen Fleiß schließen. — Max Trapp ist mehr Musiker als Pianist, was natürlich für ihn einnimmt. Hoffentlich eignet er sich noch eine zuverlässigere Technik an.

Max Vogel

Josef Pembaur ist, wenn er sich in m. derne, malerisch empfindsame Stücke wie „Ondine“ (M. Ravel) und „Reflets dans l'eau“ (Debussy) vertieft, mit dem Klavier ein einziger Organismus. Seine Schwächen jedoch, schwebende Zügellosigkeit und grundlose Pathetik, zeigen sich am deutlichsten in größeren klassischen Stücken: die Wiedergabe der „Appassionata“ war seelisch wie technisch ein Unding. — Nichts weniger als Genuß bereiteten die Lieder von Gustav Leonard. Handwerklich-musikalische Begabung, die von einer erschreckend geringen Selbstkritik gehegt wird, brachte da viel Böses zutage. Und drei tüchtige Künstler: Meta Zlotnicka, Louis van Laar und Anton Stermans mußten sich in die Darbietung teilen. Stermans allerdings gab nur seine größere Kunst her. — Willi Kewitsch (Sopran), Paul Schramm (Klavier). Die Sängerin brachte mit etwas scharfem Temperament, aber sonst ausgezeichnet neue Lieder zum Vortrag: sieben mit Triobegleitung von Robert Kahn, gefällige, aber dem neuen Tage abgewandte Stücke, und einige von zwei ernstesten jüngeren Musikern: von Lissauer und Carriere. Das Entzücken des Konzerts aber bildete das geistvolle Spiel des

ungemein begabten Pianisten Schramm, dessen vibrierende Art ihresgleichen sucht. — Lula-Mysz-Gmeiner und Rudolf Gmeiner sangen einen Dehmel-Zyklus von Hermann Zilcher (14 Gesänge), der eine Unendlichkeit von schreienden Sentimentalitäten umfaßt, die von „trüber Liebe“ umgrenzt sind. Als die besten Stücke erschienen mir „Eingang“, „Nachtgebet der Braut“, „Blick ins Licht“ und „Ein Grab“. Lula Mysz-Gmeiner sang energisch, zart, rein — und immer herrlich; ihr Partner half ihr mit schöner Stimme und nicht eben bedeutender Kunst. — Im 3. der Loevensohn-Konzerte, die wegen ihrer Uneigennützigkeit nicht genug gelobt werden können, hörten wir sieben Manuskriptlieder von S. Liebersson, die Wilhelm Guttman, ein Sänger von seltenen Gaben; äußerst wirksam vortrug. Nach der sehr ernst zu nehmenden Diktion des Heineschen „Es war ein alter König“ hätte man allerdings mehr erwartet als nur ein musikalisches „Schäkern mit den Weidenkätzchen“. Ernest Chausson's leidenschaftliches, aber im Grunde langweiliges Konzert für Klavier, Violine und Streichquartett spielten die Herren: Kreutzer, van Laar (Solo-Violine), Hair, Kursch, Kutschka und Loevensohn mit feinem Stilgefühl. — Auch die Kammer Sängerin Elisabeth Boehm van Endert, deren sprödes Material wenig Reizvolles darbietet, sang zwei neue Lieder mit Orchester von Clemens Schmalstich, die mehr geschickt gemacht als empfunden sind. Besser lag ihr schon die „Mittelalterliche Venushymne“ von d'Albert, die leider den Schluß eines bekannten Klavierwerkes von Franck zu einem wichtigen Motiv verwendet.

Arno Nadel

Durch stilgemäße und bis ins kleinste fein abgeschattierte Vorfürhungen verlief der Trio-Abend von Robert Kahn (Klavier), Joseph Rywkind (Violine) und Arthur Williams (Cello) sehr genußreich. — Dieses Trio unterstützte auch den Liederabend von Rose Walter, die mit ihrer hübschen und gut kultivierten Stimme einem Liederzyklus mit Triobegleitung von Robert Kahn zu schönem Erfolg verhalf. — Der Cellist Anton Pokrovsky weiß wenig zu interessieren; das Beste an seinen Leistungen ist der umfangreiche Ton. — Der jugendliche Geiger M. Piaastro ist freilich auch noch nicht ganz konzertfertig, spielt aber viel temperamentvoller und sehr musikalisch. — Durch technisch reifes und wohldurchdachtes Klavierspiel und ein sehr interessantes Programm nahm Elsa Rau für sich ein. — Der Clara Krausesche Frauenchor (Dirigentin: Clara Krause) brachte mit dem Blüthner-Orchester zwei wohlgelungene Erstaufführungen: „Athenischer Frühlingsreigen“ von F. Frischen und „Das blaue Gemach“ von A. Fickénscher. Ich gebe dem ersteren Werke den Vorzug wegen seiner natürlichen und dem Text aufs glücklichste angepaßten musikalischen Illustration. Die Sologesänge der Altistin Agnes Fridrichowicz waren in jeder Beziehung ein großer Genuß. — Die junge Pianistin Hansi Blechmann mag durch Podiummängstlichkeit noch an der vollen Entfaltung ihrer Fähigkeiten gehindert sein, man kann ihr aber jetzt schon großes technisches Können und reines musikalisches Empfinden bezeugen. — Felix Weingartner hielt einen



Vortrag über Richard Wagner zur Erinnerung an dessen 100. Geburtstag. Etwas direkt Neues brachte der Vortragende nicht, aber in klarer Übersicht und auf temperamentvolle Weise zeigte er als Grundzüge der Wagnerschen Kunst die Idee der Erlösung und des Heldenstums. Dann ging er auf das Problem der Kunst über, das in Verbindung von Wort und Ton besteht, den Einfluß Schopenhauers und die Entwicklung Wagners bei jedem einzelnen Werke. Eine unbegrenzte Liebe und Verehrung für den Dichterkomponisten sprach aus den Worten des Vortragenden. Emil Thilo

Günstige Eindrücke hinterließ das Spiel des jugendlichen Geigers László Ipolyi, der neben schon recht befriedigend entwickelter Technik gesundes Auffassungs- und Vortragsvermögen bekundete. Würde er beim gestoßenen Staccato wie beim Legato weniger mit dem ganzen Arm als nur mit dem Handgelenk arbeiten, so würde sein Spiel äußerlich an Eleganz und sein Ton an Elastizität und Wärme gewinnen. — Wilhelm Guttmann zeigte sich aufs neue als intelligenter, musikalisch empfindender Sänger. Seine Stimme ist nicht das Beste an ihm und bedarf gelegentlich noch bezüglich freier, runderer Tongebung erneuter Aufmerksamkeit. Seine ganze gesangliche Beanlagung ist rein lyrisch, und überall da, wo er sich in diesem Fahrwasser bewegte, erzielte er künstlerisch wertvolle Erfolge. Seinem meisterhaften Begleiter Eduard Behm ersang er mit einer Anzahl von Manuskriptliedern einen sehr schönen Erfolg; als besonders wertvoll erwies sich unter ihnen „Der erste Schnee“, ein sehr feines Stimmungsbild, und „Frühlingsruhe“, während das Publikum „Sieger“ und „Zigeunerständchen“ besonders auszeichnete und da capo verlangte. — Hochkünstlerische Genüsse zeitigte der erste der diesjährigen Trioabende des Georg Schumann-Trios. An klanglicher Ausgeglichenheit, absoluter Sauberkeit und durchdachter Vortragsweise sind die Darbietungen dieser erstklassigen Triovereinigung kaum zu übertreffen, und das Beste ist, daß jedem der drei Künstler in gleichem Maß das gleiche Lob gebührt; so vermochten sie dank ihrer Kunst den drei Beethovenschen Werken op. 1 No. 3, op. 70 No. 1 und op. 97 zu tiefgehender Wirkung zu verhelfen. — Die aus 14 Herren bestehende Konzertvereinigung des Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirchenchors sang unter Leitung ihres Dirigenten Alexander Kießlich Gesänge von Palestrina, Lasso, Kiel und Vitali und zeigte hier neben meist sauberer Intonation klangliche Ausgeglichenheit und recht hübsches Stimmaterial. Auch einigen Neuheiten verhalfen sie zu lebensvoller Wirkung, so W. Bergers „An den Schlaf“ (einer sehr feinen, stimmungsvollen Komposition) und besonders Karl Kämpfs poetisch durchgeistigtem „Morgen an der Ostsee“, während Franz Mikoreys geschraubte, wenig sympathische Musik zu „Frühling und Frauen“ auf größere Massenwirkung rechnete. Zwischendurch erfreute Hilde Fordan-Elgers durch beifällig aufgenommene Violinvorträge. — Auch Sam Fidelmann gehört zu den Geigern, denen man infolge ihres ehrlichen Strebens und Könnens gern zuhört. Sein Ton ist zwar klein, aber lebensvoll und sympathisch

und seine Technik schon jetzt derartig entwickelt, daß er z. B. den nicht durchweg sonderlich violinmäßigen Passagen in Karłowicz' der Erfindung nach etwas mattem Violinkonzerte gerecht zu werden vermochte. — Der Liederabend von Irmgard Kraus-Sonderhoff hielt leider die anfangs in Brahms' Zigeunerliedern erweckten günstigen Eindrücke im weiteren Verlauf des Konzerts nicht aufrecht. Mit Fritz Cromes Gesängen, die der Sängerin fast durchweg zu hoch lagen, vermochte sie die gesanglichen Mängel ihrer Schulung nicht zu verdecken, wenn es ihr auch gelang, durch ihren intelligenten und von innerer Wärme zeugenden Vortrag vieles zu überbrücken und dem talentierten Komponisten zu Anerkennung zu verhelfen. Ihre Stimme ist nach Registersitz, Volumen und Timbre die echte Altstimme; es ist demnach nicht wohlgetan, bei einer öffentlichen Produktion fast durchweg in höheren Lagen, die eigentlich das Gebiet des Soprans sind, herumzusingen und die Stimme dauernd zu unnatürlichen Anstrengungen zu zwingen. — Ein auffallend schönes, nach der Höhe zu glanzvoll ausgiebiges Tenormaterial zeigte Carl Ludwig Lauenstein. In vieler Hinsicht ist dies wertvolle Material schon zu künstlerischer Reife erzogen. Was deutlichere Aussprache und namentlich planvolle Verwertung der Konsonanten betrifft, bleibt noch viel zu tun übrig, ebenso in der künstlerischen Disziplin des piano, das jetzt meist dumpf und gaumig klingt. Die offenbare Intelligenz des Sängers trat namentlich in der achtbaren Bewältigung einiger schwieriger, aber keineswegs wertvoller Neuheiten von Mauke und Bitter vorteilhaft zutage. Der Begleiter M. Raucheisen hätte sich größere Reserve auferlegen sollen. Emil Liepe

Willy Burmester gehört zu den Genialen, die nicht immer mit gleicher Güte ihre Gaben spenden. Diesmal aber war er ganz besonders gut „aufgelegt“, und so war es nicht verwunderlich, daß er Gegenstand ekstatischster Ovationen war. Emeric Kris ist als Begleiter recht gut am Platze, als Solist zu äußerlich. — Der jugendliche Cellist Hans Bottermund konzertierte mit dem Blüthner-Orchester unter der etwas schulmeisterlichen Direktion Johannes Reicherts. Er spielte die Konzerte von d'Albert in C und von Dvořák in h mit großem musikalischen Verständnis und mit respektabler Technik. Besonders bemerkenswert seine Arpeggien, Piccicati (die von großer Klangschönheit sind) und Flageolets. — John Thompson und Marie Barinowa betätigten sich klavieristisch. Ersterer steckt vorläufig noch ganz im Technischen. Sein recht buntes Programm erledigte er mit mehr oder weniger gutem Gelingen. In musikalischer Hinsicht ist ihm noch ein gerüttelt Maß größeren Verständnisses für die Meisterwerke unserer Literatur zu wünschen. Erfreulicher war der Abend der Frau Barinowa. Sie steht völlig über der Materie. Wer Beethoven und Chopin mit solch innerem Verständnis, mit so poetischer Auffassung zu deuten weiß, der ist zu Größerem berufen. Nur eines möchte ich ihr für die Zukunft raten: Bach darf man nicht zu klavieristisch auffassen, das polyphone Verständnis kommt da etwas zu kurz, und — ihr Hauptfehler liegt in den Kontraste von

Licht und Schatten müssen sorgsamer verteilt werden. Die Dynamik ist nicht al fresco zu deuten, das wirkt maniert. — Zwei Orgelkonzerte von Karl Straube erregten in besonderem Maße die Neugierde der Bach- und Orgelinteressierten Welt Groß-Berlins. Gewiß hat mancher tiefe Eindrücke, reiche Belehrung und Anregung mit nach Hause nehmen können. Und wer zu denen gehört, die Bach in liberalster Weise modernisiert zu genießen belieben, der ist ganz gewiß auf seine Rechnung gekommen. Wer aber historische Auffassung schätzt, wem Bach viel zu hoch steht, um seiner Eigenart durch moderne übertriebene Effekte (und nur von diesen rede ich hier) das eigentliche Lebens- element, das Großartige, Ernste, Monumentale, zu nehmen, der konnte sich mit Straubes (gewiß diskutabler, in mancher Hinsicht teilweise berechtigter) Bach-Auffassung nicht völlig einverstanden erklären. Daß Straube spiel- und registriertechnisch „an sich“ einwandfrei ist, das versteht sich bei solchem Meister von selbst. Ich wollte hier nur opponieren gegen eine Bach-Auffassung, die ich als maniert bezeichnen muß. Die größten Leistungen dieser beiden interessanten Konzerte waren unstreitig die „Neun Orgelchoräle“ von Bach, Regers hier erstmalig gehörtes op. 127, „Einleitung, Passacaglia und Fuge“, das er eigens für die Einweihung der Breslauer Orgel komponierte (schade, daß man ihm die „Gelegenheit“ oft zu deutlich anmerkt), die Bachsche g-moll Phantasie und die Fuge in C (Toccata und Adagio waren wenig erfreulich). Die höchst virtuose Interpretation der c-moll Passacaglia beendete sehr wirkungsvoll diese in der Hauptsache den Manen unseres großen Sebastian Bach gewidmete Veranstaltung. — Von kammermusikalischen Darbietungen hörte ich den 3. Abend von Artur Schnabel, Carl Flesch und Jean Gérardy, die „Jungfernrede“ einer neuen Trio-Vereinigung: Earl William Frederick Morse (Violine), Felix Robert Mendelssohn (Violoncello), Adolf Waterman (Klavier) und einen „Modernen Sonaten-Abend“ von Arnold Wagner (Klavier) und Petrescu Woiku (Violine). Die Leistungen der ersten Vereinigung sind zur Genüge bekannt. Die neue Vereinigung widmete ihr erstes Programm Beethoven (Trio in B, op. 97), Chopin (Sonate in g, op. 65, für Violoncello und Klavier) und César Franck (Sonate für Violine und Klavier). Die Wahl zweier Sonaten entsprang wohl dem Wunsche, die Leistungen der einzelnen besonders zu dokumentieren. Nun, das ist auch zum Teil wohl gelungen. Am fähigsten erschienen mir die Streicher, wogegen der Pianist durch besondere Unsauberkeit der Technik und durch zu geringe plastische Gestaltungskraft unangenehm auffiel. Dem Geiger gebricht es an einem vollen, gut tragenden Ton (vielleicht hielt er sich irrümlicherweise zu sehr zurück?), und der jugendliche Cellist mußte in puncto Phrasierung noch eingehendere Studien treiben, außerdem weniger äußerlich spielen. Bei den Letztgenannten ging es ganz modern zu. Sonaten von Karol Szymanowski (op. 9), Georges Enesco (op. 6) und Louis Vierne (op. 23) standen auf dem Programm. Diese Werke sind schon bekannt, die beiden letzteren auch

als ziemlich wertvoll zu bezeichnen, doch machten sie in der Art dieser Ausführung keine besonders gute Figur. Der Pianist ist feiner gebildet, der Geiger natürlicher. — Den Beschluß meiner diesmaligen Rezensionen machen zwei Liederabende von Axel Ringström (Tenorbariton) und Selma vom Scheidt. War das Programm des ersteren etwas bunt, so zeigte das der bekannten Weimarer Kammersängerin erfreuliches Stilgefühl. Sie hatte es überschrieben: „Das Lied in der Form der Arie vom 17. Jahrhundert bis auf Mozart.“ Die Begleitung besorgten Eduard Behm und Fritz Lindemann. Die Gesangkultur des Sängers läßt kaum etwas zu wünschen übrig. Da ist ein schöner, resonanter Ton, brillante Atemtechnik, wundervolle mezza voce. Nach der vortragstechnischen Seite aber sieht's bei Ringström ziemlich arg aus. Eifrigstes Studium muß da Wandel schaffen. Bei Fr. vom Scheidt waltet beinahe ein umgekehrtes Verhältnis. Doch sind bei ihr die Ursachen rein natürlicher Art. Ihre einstmals schöne Stimme fängt an, in der Höhe scharf zu werden. Ihr Vortrag jedoch ist in jeder Hinsicht anerkennenswert.

Carl Robert Blum

Sophie Sack ist Naturspielerin. Musikalischer Instinkt und Temperament sind ihre Vorzüge. Eine Draufgängerin, die mit den Jahren durch Ebenmaß wohl ausgereifte Leistungen zustande bringen wird. — Georg Zscherneck ist ein tüchtiger Klavierspieler. Andere Vorzüge habe ich keine entdecken können. — Edouard Risler spielte Bach, Beethoven, Schumann und Chopin. Die Kinderszenen von Schumann wurden meisterhaft vorgetragen. — Clara Günther spielte dermaßen Klavier, daß ich für ein Durchhalten des Abends fürchtete. Völlige Steifheit des ganzen Spielmechanismus, von tonaler Schönheit keine Ahnung. Entweder völlige Umbildung oder gänzliches Aufhören. — Georg von Lalewicz gab einen Schumann-Abend. Solch bescheidenes Zurücktreten des Ichs gegenüber dem Kunstwerke kann nur segensbringend sein. Es war ein Abend voll des Schönen. — Albert Dawidow mußte geistig auf einer bedeutend höheren Stufe stehen, um ein op. 111 wiederzugeben. Eitle Überschätzung ist eine Fallbrücke. — Ruby Holland spielte vortrefflich. Von der jungen Dame wird man noch mehr hören.

Hanns Reiss

Wenn d'Albert Klavier spielt, pflegt er ein paar dutzendmal daneben zu greifen; von Emil Sauer hört man nie eine falsche Note. Trotzdem hat man mit Recht d'Albert als Pianisten stets höher eingeschätzt. Carl Friedberg steht zwischen beiden: Beethovens Sonate op. 109 z. B. spielt er musikalisch fast so klar und groß wie d'Albert und technisch fast so vollendet wie Sauer; aber das Letzte in musikalischer und technischer Hinsicht fehlt. Er ist überhaupt nach keiner Richtung hin ein Blender; kein Wunder, daß ihm in Berlin nicht der wohlverdiente Erfolg zuteil wird. Auch Sauer spielte diesmal Beethovens op. 109; sehr schön, gewiß; nur: was ihm noch viel besser gelang, war die „Spieldose“ von Sauer. (Das ist's!) Übrigens ändert Friedberg seltsamerweise seine Programme stets in letzter Stunde; vermutlich will er feststellen, wer von seinen



Kritikern wirklich da war. — Ein vortrefflicher Musiker und Pianist ist auch Edwin Fischer. Einzelheiten bei Chopin und Liszt zeigten, daß er mehr kann, als er gibt, und daß es ihm wohl nur an Selbstvertrauen fehlt. Sein Spiel wirkt noch etwas unfrei, läßt Gestaltungskraft und Formvermögen vermissen. Ein definitives Urteil kann man über ihn zurzeit noch nicht fällen. — Das rein Technische beherrscht auch Georg Grünberg sehr gut; doch spielte er Sonaten von Schubert und Schumann unter ständigem Mißbrauch des Pedals so seelenlos herunter, daß der Gesamteindruck wenig erfreulich war. — Nicht besser ist es um Vera Kaphun-Aronson bestellt: alles unheimlich exakt, aber saft- und kraftlos; man glaubte ein Pianola zu hören. So ein richtiger, derber Patzer würde geradezu erlösend gewirkt haben. — Ganz anders Edouard Risler, dessen 3. Konzert zunächst wieder Bach und Beethoven brachte. Er stellt sein technisches Können stets in den Dienst einer höheren Idee und vermag sogar bei dem seltsamen Versuch, die Phantastische Symphonie von Berlioz auf dem Klavier wiederzugeben, noch künstlerische Wirkungen zu erzielen. Freilich, daß er keine starke Persönlichkeit ist, kann trotz seiner eminenten Fähigkeiten nicht übersehen werden. — Angelika Rummel und Ilona K. Durigo bewiesen von neuem, daß sie über ein sehr schönes stimmliches Material verfügen; unnötiges Forcieren hat jedoch bei beiden bereits allerhand Ermüdungserscheinungen gezeitigt, denen die Sängerinnen um so größere Aufmerksamkeit widmen sollten, als man mit Recht den Reiz ihrer Stimme stets weit höher geschätzt hat als ihren musikalischen Vortrag. Auch die Begleiter sind diesmal zu nennen: Alexander Neumann, weil er unerlaubt oft danebengriff, und Robert Kahn, weil sein vornehm diskretes Spiel rein musikalisch die Leistung der Sängerin erheblich übertraf. — Ein Swan Hennessy-Abend brachte neben mancherlei Belanglosigkeiten für Klavier eine sehr hübsche Suite für Streichquartett (op. 46) und ein paar gefällige Lieder, bei deren Interpretation eine anmutige junge Dame, Marguerite Sonntag, sehr viel guten Willen bekundete. — Ein August Ludwig-Abend sollte in Wort und Musik „die Schaffensnorm für die Musik der Zukunft“ fixieren. Der Prospekt verhiieß ferner: „Erfüllung der in der gesamten Tonkunst herrschenden Sehnsucht nach Wohlklang“, „eine neue Art Tonkunst“, ein „neues Tonsystem“ („Konzentrationsmusik“), „neu entdeckte“ Akkorde und dergleichen. Man bekam, unter pianistischer Mitwirkung von Mark Günzburg, ein paar zum Teil recht hübsche Musikstücke zu hören, die jedoch nichts irgendwie Neues boten, und außerdem einen Vortrag, der allerdings von neuen Entdeckungen wimmelte: die Fuge keine selbständige Kunstform, die „Zauberflöte“ bei der ersten Aufführung durchgefallen, und so. Es gibt auf allen künstlerischen Gebieten Neuerer wie August Ludwig; man wird ihnen sein Mitgefühl nicht versagen können, denn sie meinen es alle so gut; aber man muß sie trotzdem auf das Irrationale aller geschichtlich und theoretisch schlecht fundierten Reformbestrebungen aufmerksam machen. Und man muß ihnen außerdem sagen, daß kein Großer es nötig hat, alle

anderen Lichter auszublenden, damit sein eigenes Licht leuchte. Richard H. Stein

Ellen Sarsen nützt ihre an sich nicht üblen Stimmittel gar nicht aus; sie singt nicht, sondern sie säuselt, und da sie außerdem ein Programm zusammengestellt hatte, das keine laute Note aufwies, so litt der Abend unter bedeutender Einförmigkeit. — Anna Reichner-Feitens Stimme ist nicht immer frei; es gibt da einige gepreßte Töne, die ausgemerzt werden müssen. Im Vortrag waren einige Sachen sehr beachtenswert. — Bernhard Ulrich ist noch nicht reif für die Öffentlichkeit, besonders nicht für so große Aufgaben wie „Odins Meeresritt“. Ansatz und Vokalisation sind sehr anfechtbar. Der Rezitator Otto Montua brachte trotz seines nicht eben großen Organs seine Vorträge zu bedeutender Wirkung. Max Burkhardt

Daß der russische Baßbaritonist Sergej Warjagin trotz gutturaler Tongebung und mangelhafter Sprechtechnik interessieren konnte, verdankt er seinem hochkultivierten, von treffsicherer Intelligenz geleiteten Vortrag, sowie einem ausgesprochenen Charakterisierungstalent. Die klug gewählten russischen Opernfragmente („Boris Godounow“ von Moussorgsky) und Lieder von Rimsky-Korssakow dienten den Vorzügen des Sängers gut, während Loewe und hauptsächlich Schubert („Tartarusgruppe“, „Wanderer“ usw.) höhere Gesangkunst erfordern, als dem Sänger momentan zur Verfügung steht. Oskar Wappenschmitt begleitete mit technischer Souveränität und Stilgefühl. — Uta Hahn hätte mit derart ungeeigneten und verbildeten Stimmitteln nicht vor die Öffentlichkeit treten sollen. Das Interesse konzentrierte sich auf den mitwirkenden Pianisten Paul Schramm, der u. a. mit einer fulminanten Wiedergabe von Liszts „Waldesrauschen“ kraftvolle Persönlichkeit und gediegenes Können dokumentierte. — Erfreuliches, wenn auch noch nicht Gleichwertiges bot Dora Thüringer. Sie ist ausgesprochene Koloratursängerin und besitzt als solche beachtenswerte Qualitäten; auch Ausdruck und Vortragstalent sind in nuce vorhanden. Aber noch verliert die Sängerin beim Ansatz den Atem, statt ihn zu spannen und restlos in Klang und Resonanz zu verwandeln. Daher die häufigen Kakophonieen und Detonationen in der ungenügend gestützten Höhe, sowie die mangelnde Prägnanz der Sprache. Trotzdem gelingen leichte und grazile Sachen heute schon relativ gut, während stärkere Akzente noch mitunter versagen. Theodor Münzersdorfs Begleitung half über manche Fährlichkeit gewandt und sicher hinweg. — Berechtigung, Schubert, Wolf und Reger zu singen, hat Elsa Glass-Sant mit einem warmen, gut tragenden Mezzosopran. Schade, daß der letzte Teil des Programmes — einschließlich der ziemlich farblosen und wenig interessanten Manuskriptlieder von Roderich v. Mojsisovics — nicht glücklich gewählt war. Coenraad V. Bos' Begleitung war musikalisch, nur eine Nuance zu kräftig. — Charlotte Herpens Gesangkunst ist trotz temperament- und charmvollen Vortrags noch ziemlich unreif, hauptsächlich was Kopfresonanz, Phrasierung und Sprachbehandlung anbelangt. Vorderhand demonstriert sie lediglich voluminöses und entwicklungsfähiges Material. Paul Aron begleitete

verständnisvoll und schmiegsam. — Was dagegen mit weniger üppigen Mitteln rechte Kunst zu leisten vermag, bewies Eva von Skopnik, die Hubert Patáky's an reifes Können appellierende Lieder in ihrem Stimmungsgehalt restlos erschöpfte. Auch Brahms, Wolf und Reger waren in ihrer und Max Laurischkus' meisterlichen Interpretation genußreich zu hören. — Minna Dahlke-Kappes steht noch nicht im Zenith ihrer stimmlichen Kultur. Sie drückt auf den Ton, und auch der Ausdruck bedarf der Verinnerlichung. Von den Manuskriptliedern verdienen die Hermann Gischlers wegen ihres Persönlichkeitsgehalts und der Originalität der Rhythmik und Melodik Erwähnung. Otto Bake begleitete vorzüglich. Rudolf Wassermann

**BREMEN:** Das 1. Philharmonische Konzert unter Ernst Wendel trug in seinem ersten Teile der Jahrhundertfeierstimmung Rechnung. Händels „Hallelujah“ und Wagners „Kaisermarsch“ unter Mitwirkung des Philharmonischen Chors sowie Beethovens c-moll Symphonie wurden gebührend gewürdigt. Meisterhaft spielte Eugène Ysaye das d-moll Konzert von Bruch. Im 2. Konzert erlebte Max Regers Balletsuite op. 130 ihre Uraufführung. Die sechs charakteristischen Stücke (Entrée, Colombine, Harlequin, Pierrot und Pierrette, Valse d'amour, Finale) fanden bei der glänzenden Interpretation Wendels großen Anklang. Der künstlerische Schwerpunkt des Abends lag in der pathetischen Symphonie von Tschaikowsky, die man zum Andenken an den 20. Todestag des Komponisten gewählt hatte. Julia Culp entfesselte mit drei Liedern von Beethoven mit Orchesterbegleitung („Die Trommel gerührt“, „Freudvoll und leidvoll“ und „Adelaide“) sowie mit sechs Schubert-Gesängen Beifallsstürme. — H. G. Norens Kammermusik-Abend bot nur Werke vom Konzergeber, eine Klavierviolinsonate in a-moll (op. 33) und ein Trio in d-moll von guten musikalischen Qualitäten; ferner sang Signe Noren-Gjertsen mehrere Lieder ihres Gatten. — Hans Heinemanns Chopin-Abend und Otto Vietors und Martha Arndts Solistenkonzert (drei Werke für zwei Klaviere, darunter eine Sonate in einem Satz von Hans Huber) verdienen lobende Erwähnung.

Prof. Dr. Vopel

**BRÜSSEL:** Eugène Ysaye hat einen öffentlichen Protest erlassen, daß es in einer Stadt wie Brüssel immer noch keinen großen Konzertsaal gibt. Seine Konzerte waren die letzten Jahre in dem schönen Alhambratheater, das aber aus technischen Gründen nicht mehr zu haben ist. So ist er gezwungen, in den kleinen Saal „Patria“ zu flüchten, der sich aber für große Orchesterkonzerte nicht eignet. Außerdem befindet sich dieser Saal im katholischen Vereinshause, wodurch viele liberale Elemente abgehalten werden, dahin zu gehen — in Belgien ist alles „Politik“. So war das 1. Konzert nur schwach besucht, das starke Orchester klang viel zu wuchtig. Die Aufführung unter Ysaye war sehr lobenswert. Schumanns „Dritte“, das interessante „Pagan-Poem“ von Loeffler und ein Piemontesischer Tanz von Sinigaglia bildeten das Programm. Als Solist wurde Eisenberger mit dem 24. Konzert von Mozart und dem cismoll von Rimsky-Korssakow mit Recht sehr

gefeiert. — Das 1. Concert populaire unter Lauweryns, der sich zum erstenmal als Konzertdirigent mit Erfolg vorstellte, brachte die Euryanthen-Ouvertüre, Schuberts „Unvollendete“, Mendelssohns „Italienische“ und Berlioz' „Römischen Karneval“. Emmy Destinn bot mit ihrer prachtvollen Gesangkunst unter großer Begeisterung die Agathen- und Donna Anna-Arien. Sehr interessant war das 2. Concert populaire, für das man Reger mit seinen „Meinungen“ verpflichtet hatte. Das war ein aufmerksames, diszipliniertes Musizieren, an dem man seine helle Freude hatte. Oberon-Ouvertüre, Balletmusik aus „Rosamunde“ und Beethovens „Fünfte“ waren die sehr beifällig aufgenommenen Darbietungen. Szigeti spielte das Brahms'sche Violinkonzert hervorragend schön. — Von Solistenkonzerten sind zu nennen Kreisler, Norman Wilks und Buhlig, alle sehr warm aufgenommen.

Felix Welcker

**DRESDEN:** Das 2. Symphoniekonzert der Serie A brachte als Neuheit eine Symphonie D-dur von Erwin Lendvai, die mit ihrer Formlosigkeit und ihrem fremdartigen, großenteils mystisch-religiösen Inhalt trotz zahlreicher Schönheiten im einzelnen es kaum zu einem Achtungserfolg brachte, obwohl die Ausführung durch die Königl. Kapelle unter Hermann Kutzschbach und die ernst zu nehmende Arbeit des Komponisten wohl eine wärmere Aufnahme verdient hätten. Wenn auch Lendvai in seiner Symphonie noch nicht abgeklärte, reife Kunst bietet, sondern über ein Tasten, Suchen und Schwärmen kaum hinauskommt, so stecken doch in ihr musikalische, besonders koloristische Werte und seine Begabung für Stimmungskunst ist unverkennbar. — Im 1. Konzert der Vereinigung der Musikfreunde erschien Max Reger als Gast mit seiner Meininger Hofkapelle. Die Interpretation der F-dur Symphonie von Brahms konnte nur wenig befriedigen; Reger dirigierte zu schwer, zerriß und zerdehnte die einzelnen Sätze und brachte Fermaten nach eigenem Gutdünken an; auch klang das Orchester, besonders in den Holzbläsern, etwas zu hart. Ganz prachtvoll dagegen kam Regers „Romantische Suite“ zur Geltung, die diesmal einen wesentlich stärkeren Eindruck hinterließ als seinerzeit bei der hiesigen Uraufführung unter Schuch. Die Sängerin des Abends, Anna Stronck-Kappel, genügte nur bescheidensten Ansprüchen. — Der Dresdner Mozartverein bot seinen Mitgliedern als „Neuheit“ das Konzert c-moll für zwei Violinen von Joh. Seb. Bach, das die Schwestern Reemy technisch sauber, aber doch allzu damenhaft ausführen. Jean Louis Nicodé dirigierte am Schluß unter starker Wirkung sein „Deutsches Gebet“. — Ein Kompositionsabend von Hans Fährmann mußte die Wertschätzung dieses hochbegabten Tonsetzers aufs neue verstärken. Eine Sonate für Orgel (es-moll), die Kraft, Glanz, Innigkeit und harmonischen Reichtum zeigt, sowie ein Symphonisches Konzert b-moll für Orgel und Orchester erzielten in ausgezeichnete Wiedergabe durch Eugen Richter eine tiefe Wirkung, die durch Julia Rahm-Rennebaum mit einigen empfindungstiefen Gesängen Fährmanns noch verstärkt wurde. — Das Petri-Quartett erwartete sich durch die Wiedergabe

des prachtvollen, mit Unrecht bisher vernachlässigten Streichquartetts e-moll von Verdi ein Verdienst. Das Petersburger Streichquartett entzückte wiederum durch herrliches Zusammenspiel und edelsten Klang der wertvollen Stradivari-Instrumente, hatte auch in Lydia Koblatzky-Illyna eine schätzenswerte Sängerin mitgebracht. Mit Vorträgen für zwei Klaviere sicherten sich Rose und Ottilio Sutro die Wertschätzung der Kenner; ein Sonatenabend von Huberman und Backhaus zeigte die beiden berühmten Virtuosen als geschmackvolle Kammermusiker. In seinem Musiksalon trat Bertrand Roth als Komponist einiger Stücke für Geige und Klavier erfolgreich hervor, auch neue Lieder von Walter Dost fanden, von Martha Günther schön gesungen, verdiente Beachtung. Ein Geigenabend von Karl Flesch, der u. a. auch neue Stücke von Heinrich Noren vortrug, sei noch hervorgehoben. F. A. Geißler

**ESSEN:** Mit der Uraufführung von Regers Böcklin-Suite setzte die winterliche Musik ein. Bis auf den nicht recht gelungenen Schlußsatz, das Bacchanal, sind es sehr stimmungsvolle Bilder von zum Teil ganz duftiger Farbgebung, womit Reger den Empfindungsgehalt der Toteninsel, des geigenden Eremiten und des Spieles der Wellen in Töne bannt. Mehr als sonst neigt Reger hier der Linie zu; das Klangschwelgen beginnt festerer Gestaltung zu weichen. Unter des Komponisten Leitung gab es mit unserm glänzenden Orchester eine Auführung ersten Ranges. Als Gegenstück bot Abendroth die Siebente von Beethoven mit feurigem Schwung und trotz des stürmischen Jubels den letzten Satz mit plastischer Klarheit. Strauß' Festliches Präludium hatten wir wenige Tage nach den Wienern, verspürten aber keine Sehnsucht, es wieder zu hören. Pfitzner spielte im Musikverein mit hiesigen Künstlern sein Klaviertrio, und Frau Lauprecht sang Lieder von ihm. Ein kühler Abend, bei dem Pfitzner nicht in Stimmung kam und die Hörer desgleichen. Immer fester schlägt jedoch Bruckner hier Wurzeln, dank Abendroths unentwegtem Eintreten für ihn, das uns diesmal die Dritte Symphonie bescherte. Den Lisztschen „Tasso“ brachte Abendroth ebenso virtuos wie von innerm Erleben getragen, — faszinierend. Den heuer üblichen Wagnerzins entbot der Kruppsche Bildungsverein unter Obsners Leitung. Bruchstücke aus den Opern und dem „Parsifal“. Es ist bemerkenswert, daß Leute, die tagsüber den Hammer schwingen, mit solcher Lust im „Parsifal“ sangen, und an zwei Abenden über viertausend Arbeiter und deren Angehörige mit Begeisterung zuhörten. Hier macht wirklich das Volk für das Volk Musik. Max Hehemann

**FRANKFURT a. M.:** Das 2. Tonkünstler-Konzert brachte unter Max Kaempfert als Hauptstück Brahms' e-moll Symphonie, der Wagners außerordentlich eindringlich interpretierte Faustouvertüre und ein concerto grosso von Händel vorausgingen. Die Leistungen des Orchesters nehmen einen erfreulichen Aufstieg. Als Solist war der Bassist Paul Bender erschienen. Soweit ein Bühnensänger im Konzertsaal seiner Aufgabe gewachsen sein kann, behauptete er sich in einer „Messias“-Arie und in Liedern (mit Klavierbegleitung). Am meisten

imponierte seine wuchtige Stimme. — Die Chorkonzerte haben eine sehr willkommene Ergänzung erfahren. Der Verein für Kirchengesang hat den Schritt aus dem Dom mit ausgesprochenem Erfolg gewagt. Unter Leitung des energischen und feinfühligem Dirigenten Pius Kalt sang der Verein mit prachtvollem Chorklang und ganz entzückend feiner Ausarbeitung Stücke aus der leider so ganz übersehenen alten a cappella-Literatur. Man kann das Frankfurter Musikleben nur zu solch einem Chor beglückwünschen: er scheint berufen, eine empfindliche Lücke auszufüllen. Für das künstlerische Streben des Dirigenten sind die Wahl der Solovorträge charakteristisch: Hans Lange (Violine) spielte mit Florence Bassermann (Klavier), Ary Schuyer (Cello) und Hans Bassermann die h-moll Sonate von Bach, das A-dur Trio von Franz Xaver Richter und das D-dur Trio von Joh. Ludwig Krebs. — Der Frankfurter Volkschor brachte unter Prof. Fleisch den „Messias“ zu einer eindrucksvollen Wiedergabe, bei solistisch ausgezeichnete Mitwirkung von Antoni Kohman (Tenor), Alice Aschaffenburg (Alt) und Sophie Metzen (Sopran). Der Volkschor „Union“ erzielte mit dem „Judas Makkabäus“ einen starken Erfolg; hier wußten Ejnar Forchhammer (Tenor), N. Naumow (Baß), Paula Schick-Nauth (Alt) und Else Gentner-Fischer (Sopran) das Publikum zu begeistern. — An kleinen Konzerten ist sonst kein Mangel: Lieder und Klavierabende die Fülle. Von ihnen seien Frau Myscz-Gmeiner, die Zilchers Dehmel-Zyklus zu außergewöhnlich tiefer Wirkung brachte, der ausgezeichnete Chopin-Spieler Josef Schwarz und die feinsinnige Konzertsängerin Alice Lenné, deren subtile Vortragskunst sehr gefiel, erwähnt.

Karl Werner

**GENÈVE:** Am 4. Oktober, zu früh für unsere Gewohnheiten, gab Pablo Casals mit dem Pariser Pianisten Dumesnil, der sich hier gut eingeführt hat, ein Konzert. An Solisten hörten wir noch den hier viele Verehrer zählenden Édouard Risler mit dem Pariser Tenor Clément, dem ein bedeutender Ruf vorausging. In einem Klavierabend stellte sich der Pianist Schidenhelm hier vor, der dänische Geiger Gustavson konzertierte mit seinem Landsmann Louis Froehlich und die jugendliche Geigerin Leech-Carreras mit Marguerite Roesgen, einer jungen Genfer Pianistin. Am 8. November begann unsere offizielle Konzertsaison mit dem 1. Abonnementskonzert unter Stavenhagens bewährter Leitung. Eine wenig gehörte Symphonie in D-dur von Mozart (1782 komponiert) eröffnete den Reigen. Der Solist war Rudolph Ganz, dessen glänzende Technik wieder im hellsten Lichte strahlte. Er brachte uns das Dritte Konzert des Basler Meisters Hans Huber und ein Konzertstück von Émile Blanchet, dem Lausanner Komponisten. Das Hubersche Werk zeigt festes Gefüge und Beherrschung der Mittel, aber die wenig interessante Erfindung und die überladene Ornamentik, Tonleitern, Kadenzen — ein etwas ältlich anmutender Hausrat — ermüden auf die Dauer. Mehr fesselte uns das Werk Blanchet's. Wenn auch seine Architektur keine so solide ist, wie die Hubersche, so folgte ihm doch mit Interesse

den Einfällen des Autors. Er hat etwas zu sagen und sagt es auf originelle Weise. Pianist und Dirigent haben keine leichte Aufgabe: es gibt da eine Menge rhythmischer Komplikationen. In den Erfolg teilten sich der Pianist und der anwesende Komponist. Das Konzert schloß mit einer glänzenden Aufführung des Lisztschen „Tasso“, den Stavenhagen in liebevollster Weise einstudiert hatte.

Oscar Schulz

**HAMBURG:** Aus der Konzert-Hochflut, die sich in diesen Wochen in breitem Strom über uns ergießt, aus dieser Hochflut, die mit dem Heute alle Erinnerungen an das Gestern und Ehegestern wegschwemmt, haften im Gedächtnis eigentlich nur die großen Orchesterkonzerte, die wir Nikisch und Hausegger verdanken. Beide hatten große Abende: Hausegger zollte wie alljährlich Meister Bruckner seinen Tribut mit einer wundervollen, geistig hochstehenden Wiedergabe der c-moll Symphonie, die er fast strichlos — nur wenige Takte in dem halbstündigen Adagiosatz fehlten — zur Aufführung brachte, und Nikisch wiederholte unter tiefgehenden Eindrücken die pathetische von Tschaikowsky. Max Fiedler brachte sich mit einem Beethoven-Kolossalprogramm bei seinen zahlreichen hiesigen Freunden, die ihm sein Verhalten gegen Hamburg in seinem Amerika-Engagement längst verziehen haben, in Erinnerung. Der schlechte Besuch der Hamburger Konzerte macht im übrigen weitere Fortschritte; eigentlich könnten die Konzertgeber sich die Saalmiete ersparen und die paar Kritiker, für die sie konzertieren, zu sich ins Hotel bitten. Raum wäre in der kleinsten Hütte und für alle Beteiligten wäre das unendlich viel bequemer. Eine Ausnahme in dieser Beziehung machte der Zudrang zu Edyth Walkers Liederabend, der im dichtgefüllten großen Konventgarten-Saal annähernd 2000 Menschen versammelte, die der glänzend disponierten, auch als Liedersängerin sehr bedeutenden Künstlerin mit Recht zujubelten.

Heinrich Chevalley

**HEIDELBERG:** Das 1. Konzert des Bach-Vereins (Leiter: Philipp Wolfrum) bestritt Leo Slezak, der in vier Abschnitten mit durchweg wertvollen, zum Teil altbekannten Liedern und Arien die große Hörerschaft derart begeisterte, daß man ganz vergaß, daß der Künstler auch Fehler hat. Diese liegen zumeist auf dem Gebiet der Aussprache. Dreimal mußte sich Slezak zu Zugaben verstehen. Wolfrum begleitete entzückend. Das 2. Konzert bewegte sich ausschließlich auf klassischem Boden: Grétry, Händel und Mozart hatten das Wort. Von ersterem wurde eine Lustspielouvertüre und die von Mottl bearbeitete Balletsuite, von Händel das Orgelkonzert No. 2 in B-dur, von Mozart die D-dur Symphonie (K. V. No. 504) dargeboten. Poppen bewährte sich wieder als Meister der Orgel. Nur teilweise vermochte mit Arien von Händel und Mozart Frau Densz zu genügen. Die Kammermusikkonzerte Otto Seeligs vermittelten im ersten Abend durch das Rosé-Quartett einen Hochgenuß mit Hans Pfitzners Streichquartett op. 13 (D-dur), dem sich Mozarts Klavierquartett in Es (K. V. No. 493) und Beethovens op. 130 anreihen. Den Klavierpart bei Mozart vertrat stilvoll Direktor Seelig. Im zweiten Abend konzertierten die

Brüsseler (Tschaikowsky's op. 30 und Beethovens op. 18 No. 4), unterstützt von Martha Fickler, die Lieder von Haydn und Beethoven nach schottischen, walisischen und irischen Volksmelodien gewählt hatte. Ferner sind Liederabende zu registrieren von Else Otten, Lisa und Sven Scholander, Ludwig Wüllner, Frl. Fickler; Frl. Sack gab erfreuliche Proben ihres pianistischen Könnens.

Karl Aug. Krauß

**JOHANNESBURG:** Die Quinlan Operngesellschaft bot uns auch das hier so überaus seltene Vergnügen, ein Orchesterkonzert zu hören. Richard Eckhold bot in plastischer Ausarbeitung die Leonoren-Ouvertüre. Der Konzertmeister des Orchesters, Percy Frostick, spielte das „Rondo capriccioso“ von Saint-Saëns mit Eleganz und bemerkenswerter Bogentechnik. Leider war das Werk durch die allzu temperamentvolle Leitung des Dirigenten Tulio Voghera nachteilig beeinflusst, dagegen befriedigte er uns wieder mit seiner schönen Wiedergabe von Prélude und Arie aus „Louise“. — Von hiesigen Konzerten interessierte besonders ein Abend der Musical Society, an dem Selma Sacke und Lorenzo Danza das ganze Repertoire bestritten. Einen bedeutenden Eindruck machte die junge Geigerin durch den Vortrag der Chaconne, der „Habanera“ von Saint-Saëns und der „Zigeunerweisen“ von Sarasate. Im letzten Konzert derselben Gesellschaft hörten wir das Klavierkonzert von Grieg, von Herrn Lloyd mit klarer Technik schön vorgetragen. Das Konzert wurde vom Amateurorchester unter W. Peters Leitung leider nicht sehr anscheinend begleitet. Lloyd ist ein Pianist, dem wir besonders die Bekanntschaft moderner Komponisten zu verdanken haben; so brachte er kürzlich verschiedene Kompositionen von Debussy zu Gehör und fesselte uns mit dem geschmackvollen Vortrag dieser ultramodernen Studien. — Die Philharmonische Gesellschaft bot eine Aufführung von Coleridge Taylor's „Tale of Japan“. Die Musik in ihrer modernen japanischen Harmonie ist stellenweise sehr romantisch. Nennenswert war als Solopartie Miß Blowden Hopkins, die sich hauptsächlich zur Oratoriensängerin eignet. — Der deutsche Club veranstaltete einen Abend, an dem Milly Wildner und Lorenzo Danza eine Griegsche Sonate in vollendeter Weise vortrugen.

M. Pollak

**KASSEL:** Zu den drei hiesigen Konzertdirektionen hat sich nun auch das Warenhaus Tietz gesellt. Natürlich bei niedrigeren Preisen und „bester Ware“ ein starker Run, der Saal ausverkauft. Im Mittelpunkt des Interesses stehen aber noch die Konzerte der Königlichen Kapelle (Prof. Beier), die uns zuerst einen Wagner-Abend bot mit dem „Liebesmahl“ (Lehrergesangsverein), der „Faust-Ouvertüre“ und der Pariser „Tannhäuser“-Musik. Kirchhoff und Frl. Kronacher teilten sich in die Solisten-Ehren. Spohr (c-moll Symphonie), Tschaikowsky (Violinkonzert), Debussy (zwei Stücke aus „Le Martyre de saint Sébastien“), Reger (Violinsonate), Strauß (Festliches Präludium), — kann man mehr verlangen als diese Buntheit des 2. Abends? Mehr als die effektvolle Strauß-Musik weckte die Mystik Debussy's Interesse,

aber auch — Kopfschütteln. Den Violinwerken war Felix Berber ein würdiger Interpret. — Die Herren Hoppen, Onken, Keller, Kühling bereiteten mit Haydn- und Beethoven-Quartetten und Mozarts Klarinettenquintett viel Freude. — Von Geigern hörten wir Kreisler, Thibaud und Schmuller, von denen der erste ein großes Programm mit Alexander Neumann glänzend erledigte, Thibaud, besonders mit Bachs Chaconne, tiefen Eindruck erzielte und Schmuller mit Reger dessen Suite op. 93 und die Brahms-Sonate G-dur trefflich zu Gehör brachte. Regers Klarinettensonate vermittelten meisterhaft ihr Schöpfer und Aug. Lohmann. — An Rosenthal bewunderte man vor allem die erstaunliche Technik, mit der er Werke wie die Paganini-Variationen von Brahms und eine Humoreske eigener Komposition ausführte, während Carl Friedberg sich als tüchtigen Chopin-Interpreten erwies. — Von Gesangskünstlern wurden sehr bejubelt Heinrich Hensel und Lilly Hoffmann-Onégini, die von ihrem Gatten feinfühligst begleitet wurde. Auch Gertrud Fischer-Maretski (von Reger begleitet), Elisabeth Boehm-van Endert, Elsa Glaß-Sant (Coenraad V. Bos) und der Balladensänger Karl Götz hatten sich warmen Beifalls zu erfreuen. Einen sehr interessanten Abend bot Sigfrid Karg-Elert als Meister auf dem Kunstharmonium. Dr. Brede

**K**ÖLN: Das 2. Gürzenich-Konzert brachte das längere Jahre nicht gehörte Händelsche Oratorium „Israel in Ägypten“, dessen für des Altmeisters kunstreiche Eigenart in besonderem Maße charakteristischer Bestand an prachtvollen Chorsätzen und feingeformten Arien, sowie Bravourduetten den Freunden dieses zur höchsten Blüte gediehenen Oratorienstils natürlich ein sehr willkommenes Abendprogramm bedeutete. Der Aufführung lag die Ausgabe der Händelgesellschaft zugrunde, die nach Fritz Steinbachs Einrichtung durch einige gut gewählte Solonummern aus verwandten Werken des Meisters und auch sonst in dankenswerter Weise ergänzt worden war. Gestützt auf hervorragende Chor- und Orchesterleistungen, bot unser Dirigent eine so klar anschauliche wie weihevollte Darlegung der machtvollen Schöpfung, so daß den Hörern, soweit immer genannte Faktoren maßgebend waren, hoher Genuß bereitete wurde. Die Solisten behaupteten leider kein einheitliches künstlerisches Niveau. Während Tilia Hill, die man hier noch nicht kannte, sich durch ausgezeichnete Vortragseigenschaften nicht minder als durch den vornehmen Ton ihrer Stimme als Konzertsopranistin trefflicher Art einführte, verdaß Anna Erler-Schnaudt diesmal viel durch recht empfindliches Unreinsingen und stellenweise nur mühsames Bewältigen der hohen Lage. Die erste Baßpartie hatte in Alfred Kase einen nach jeder Richtung vorzüglichen und sehr sympathischen Vertreter, dann aber zeigte sich der mit der zweiten Baßpartie betraute Fritz Hopf gesangskünstlerisch keineswegs auf der Höhe der Situation. Besser schnitt der hinsichtlich der Tonbildung allerdings zu wünschen lassende Tenorist Theo Bachensheimer ab. — In der Musikalischen Gesellschaft fand das Sevcik-Quartett mit Smetana, Dvořák und Weingartner äußerst warme Aufnahme; dann er-

zielte die Karlsruher Sopranistin Hildegard Schumacher künstlerisch und stimmlich durchaus berechtigten schönen Erfolg. Der war in noch größerem Maßstabe Cécile Valnor bei ihrem Liederabend beschieden. Das Gürzenich-Quartett löste zumal mit Friedrich Kloses gestaltungskräftigem Quartett Es-dur (vide Jenaer Musikfest) starkes Interesse und voll würdigenden Beifall aus.

Paul Hiller

**L**EIPZIG: Das Jubiläum der Leipziger Völkerschlacht gab auch für das 1. Gewandhauskonzert den Ausschlag. Die „Egmont“-Ouvertüre, Liszts „Heldenklage“ und die „Eroica“ bildeten, von Nikischs Hand feinnervig geglättet, eine Dreieit von Eckpfeilern. Der Bruckner-Dirigent Nikisch entwarf im 2. Konzert mit der Symphonie in c-moll auch die schärfst gewetzte kritische Feder; nicht minder prächtig erklangen aus seinem sicheren Einfühlungsvermögen die Uraufführungen der erträumten Klangimpressionen „Erster Kuckucksruf im Frühling“ und „Sommernacht am Flusse“ von Fr. Delius. Louise Debogis, die Solistin des 1. Konzertes, weckte den Appetit auf ein paar vokale Kostproben ähnlicher Herkunft, da sie der Stimmungskunst eines Liszt am besten gerecht wurde. Braucht man über die Sängerin des 2. Abends, Julia Culp, mehr als ihr Programm mitzuteilen? Also: sie sang Lieder von Schubert (leider mit einer von Schönberg zum Teil gänzlich verinstrumentierten Begleitung) und von ihrem allzufrüh heimgegangenen, schaffensgewandten Begleiter Erich J. Wolff. Daß Nikisch als Dolmetsch des größten Klassizisten schwerlich erreichbar ist, dessen wurde man im folgenden Konzert (1. Brahmsabend, c-moll Symphonie) von neuem inne, und da noch der grundmusikalische Carl Friedberg den Platz am Flügel eingenommen hatte, senkte man willig die kritische Feder und gab sich gern einzig dem hohen künstlerischen Genuß hin. — Die Philharmoniker Windersteins vermittelten im 1. Konzert in eindringlicher Weise einige Wagneriana und Fr. Gernsheims hier schon in guter Erinnerung stehendes Vorspiel „Zu einem Drama“. Solisten waren Melanie Kurt, die sich in der „Tristan“-Schlußszene durch ihren schwungvollen Vortrag besonders auszeichnete, und W. Lindsay, dessen Lisztsspiel viel musikalisches Innenleben verriet. — Recht verheißungsvoll läßt sich das Musizieren der Streichervereinigungen an. Das Flonzaley-Quartett machte uns mit dem leider recht fahrigem Quartett op. 7 von Schönberg bekannt. Die Petersburger waren in ihren bisherigen zwei Abenden in vorzüglicher Verfassung; sie brachten die anspruchslosen „Miniaturen“ ihres Gründers, des Herzogs G. Alex. zu Mecklenburg-Strelitz, mit. Tilly Cahnbley-Hinken zog sich in demselben Konzert, obwohl indisponiert, mit Glück aus der Affäre. Der zweite Abend der Petersburger hatte fast ausschließlich russischen Anstrich: Tanéjeff, Tschaikowsky u. a. waren vertreten mit Kammermusik und Liedern (Lydia Kobelatzky-Illyna), der Klavieranteil lag in den Händen der Temperamentspielerin Else Gipser. Ein Weingartner-Abend des leistungsfähigen Sevcik-Quartetts wurde wegen Unpäßlichkeit gleich zweier Mitwirkenden zu einem Dvořák-Schumann-

Weingartner-Konzert.— Die Solisten müssen heute mit einer kurzen Statistik für Liebhaber nehmen: außer den bekannten Pianisten Lamond, Backhaus, L. Kreutzer, P. Weingarten konzertierten der tüchtige, aber wandelbare Josef Weiß, der gediegene G. Zscherneck, der lebenswürdige Fr. v. Bose, die verinnerlichten Künstler A. v. Roessel und E. Weinreich und die verheißungsvolle Lili Kroeber-Asche; von Streichern der werdende Saleski, die fertigen J. Preß und R. Reitz, der treffliche J. Blümle und der noch ungleichmäßige Leistungen bietende I. Schkolnik. Gutes, aber noch nicht letzte Gesangkunst, gewährten K. Steinbrück und J. Hedmond, bestes jedoch Käte Neugebauer-Ravoth. In Kompositionskonzerten stellten sich Paul Pfitzner als treffliches Formentalent, Kurt Richter als in vielen Beziehungen noch unausgereift vor. — Mit seiner Ouvertüre „Aus Jugendtagen“, die Nikisch im 4. Gewandhauskonzert prächtig herausbrachte, zeigte einer der Nestoren unter den lebenden Tondichtern, Carl Goldmark, wie er in unverminderter Jugendfrische sich selbst treugeblieben. R. Strauß' Symphonische Phantasie „Aus Italien“, das Werk, das ihn aus dem „absoluten“ Heerlager in das „programmatische“ hinüberführte, bildete, farbenfreudig errichtet, den anderen orchestralen Eckpfeiler des Abends. In Bronislaw Huberman, der Tschaikowsky (Konzert und Sérénade *mélancolique*) hochmusikalisch und vergeistigt vermittelte, war einer der Berufensten aus dem jüngeren Geigernachwuchs gewonnen worden. — Windersteins Philharmoniker hatten sich in Brahms' D-dur Symphonie, und, wie uns schien, noch mehr in Bizet's zweite Orchestersuite aus „L'Arlésienne“ versenkt und stellten ihren feinfühligsten Konzertmeister H. Schachtebeck mit Beethovens beiden Violinromanzen und den anmutigen lyrischen Tenor Paul Schmedes mit den knifflig und charakteristisch erfundenen „Glockenliedern“ von Schillings und der Adelaide heraus. — Unter Richard Wetz, dem Stellvertreter des nach Hamburg abgeordneten Georg Göhler, sang der Riedel-Verein das Deutsche Requiem von Brahms (Gewandhausorchester, Soli: Anna Stronck-Kappel, Hjalmar Arlberg), das hier, da mir keine Karten zuzugingen, lediglich registriert sei. — Sehr anregend verlief des trefflichen Dirigenten H. Laber „Moderner Abend“ mit einer jugendfrischen, aber nicht gerade themenkräftigen Symphonie von Hans Huber, einem etwas meistersingernden Festzug von Fr. Klose und einem nicht sehr dankbaren, aber gutgearbeiteten Klavierkonzert von Martucci, wofür die tüchtige und sorgfältige Amélie Klose eine Lanze brach. — Zu einem schönen künstlerischen Erfolg gestaltete sich der Sonatenabend von B. Lhótsky, dem Vorgeiger des Sevik-Quartetts, mit der einheimischen Temperament- und Feinspielerin Anny Eisele (Mozart, Brahms und Strauß). Die gleichzeitige erste Kammermusik im Gewandhaus, die Beethovens op. 130, Haydns op. 77, No. 1 und Gesänge mit Bratsche von Brahms (Emmi Leisner und Herrmann) brachte, ging mir daher begreiflicherweise verloren. — Ein Noren-Abend (die Sopranistin Signe Noren-Giertsen, der wohlbeschlagene Violinist Louis van Laar, der ausgezeichnete

Cellist Marix Loevensohn und die erstklassige Klavierspielerin Ella Jonas-Stockhausen) war mit einer Violinsonate, Liedern und einem Klaviertrio wohl geeignet, neue Freunde für den Komponisten zu werben. — Von Geigern gaben eigene Konzerte Franz von Vecsey und Carl Flesch; sie bewährten sich in bekannter Weise. Der hochbegabte Ignaz Friedman zeigte uns an Chopin immer mehr neue und ungeahnte Ausdeutungsmöglichkeiten. Sein Schüler Ignaz Tiegermann stellte gute technische Tugenden heraus, wird aber noch der Verinnerlichung seines Meisters nach-eifern müssen. In Aurelio Giorni erkannte man einen sorgfältigen, aber noch etwas knorrigten Klavierspieler. Lotte Groll und Walter Ziegler sollen sich auf ihren beiden Klavieren wieder so wohlbeschlagen wie voriges Jahr erwiesen haben. Als gesangs-künstlerisch begabter denn verinnerlicht stellte sich Isa Berger-Rilba vor; Seraphine Schelle war noch nicht am Ende ihrer Studien, Helene Schütz soll sich zu große Aufgaben gestellt haben, wogegen man bei Meta Steinbrück (am Klavier Sigfrid Karg-Elert) einen hübschen Erfolg feststellte. An Dora Heims mußte am besten ihr feingebildeter Pianokopftön zusagen, und im Liederabend der noch nicht ganz auf den Parnass ihrer Kunst gelangten Nathalie Aktzéry fesselte mich am meisten ihr, wenn auch noch so viele verschiedene Namen aufweisendes, so doch einheitlich gedachtes Programm (Italiener, Russen und Franzosen). Dr. Max Unger

LONDON: Oktoberkonzerte. A. Orchesterkonzerte. Der vielseitige Henry Wood eröffnete die Samstag-Nachmittag-Recitals des Queen's Hall Orchestra mit Scriabin's Symphonie No. 3 in C (op. 43) „Le divin poème“ (Das göttliche Gedicht), die damit ihre englische Erstaufführung erlebte. Nach dem futuristischen „Prometheus“ des gleichen Komponisten, der in der vorigen Saison Aufsehen erregte, erwartete das Londoner Publikum eine ganz besondere Sensation und hatte sich daher überaus stark eingefunden. Für die Futuristen bedeutete jedoch die Symphonie eine Enttäuschung, da sie sich in Grenzen hält. Sie zerfällt in drei Sätze: „luttes“, „voluptés“ und „jeu divin“, die, ohne Unterbrechung gespielt, 50 Minuten dauern. Dem Tondichter Nahestehende wollen wissen, daß er musikalisch etwa Folgendes darin auszusprechen beabsichtigt: Des Daseins höchstes Ziel besteht in der Verwirklichung der eigenen Individualität. Die grüblerische Suche nach seinem Selbst führt ihn zu dem Schlusse: „Ich bin = ich schaffe in Freiheit.“ Die Symphonie soll nun die Freude über dieses freie Schaffen aussprechen. Ferner: alle Leidenschaften ruft der Mensch selbst in sich hervor und kann sie auch selbst unterdrücken. Und zuletzt erklärt der Komponist, daß nur in ruheloser, nie endender Tätigkeit das Heil der Menschheit liege. Ob Scriabin dieses psychologische Programm auch tatsächlich in Musik umsetzen konnte, bleibe anheimgestellt. Die Tonsprache des russischen Musikphilosophen zeigt zum Teil starke Anlehnungen an Chopin, teils erinnert sie an Wagner. Den originellsten Eindruck hinterließ der lyrische, klangschöne Mittelsatz „voluptés“.



Als Novum ist festzustellen, daß in dem auf 110 Mitwirkende verstärkten Orchester zum erstenmal unter den Streichern sechs Damen (4 Geigen und 2 Bratschen) spielten, was eine wichtige Neueinführung bedeutet. Im gleichen Recital spielte Pablo Casals mit vollendeter Meisterschaft das h-moll Cellokonzert von Dvořák. Die am Schlusse gebrachte Ouvertüre zu „Ivan dem Grausamen“ von Rimsky-Korsakow ist Theatermusik, die nicht in den Konzertsaal gehört. — Aufs lebhafteste zu bedauern ist es, wenn eine der besten hiesigen Vereinigungen von Instrumentalisten, das London Symphony Orchestra während seiner ganzen diesjährigen Saison keine einzige Novität, sondern nur altbewährte Werke aufführt. Die Institution wurde seinerzeit vor allem mit der Absicht begründet, die jungbritische Schule zu fördern, und sie hat mit ihren zahlreichen Elgar-Aufführungen glorreiche Jahre unter Hans Richter hinter sich. In dieser Saison treten als Gastdirigenten Steinbach, Mlynarski, Safonoff, Mengelberg und Nikisch auf. Steinbach eröffnete den Reigen mit einer prachtvoll plastischen Wiedergabe von Brahms' „Dritter“, von der besonders der letzte Satz unter seiner Führung tiefen Eindruck hinterließ und der c-moll Symphonie von Beethoven. Hervorzuheben ist auch seine überaus kräftige Interpretation von Bachs Brandenburgischem Konzert No. 6 und Beethovens „Leonoren“-Ouvertüre No. 3. — Die allabendlichen, heuer sehr stark besuchten „Promenade-concerts“ unter Wood an der Queen's Hall fanden am 25. Oktober ihr Ende. Als interessanteste Novität ist Dohnanyi's Suite für Orchester op. 19 zu bezeichnen, die wiederholt werden mußte. Der erste anmutige Satz in Variationen verrät keine besondere Originalität, dagegen ist der zweite langsame, von einem eigenen, sofort bestrickenden Reiz, und das frische, lebendige Finale zeigt in seinem Fluß schöne Erfindungskraft. Entschiedene Begabung in ihrer echten, ungekünstelten Lustigkeit beweisen auch die spezifisch britischen Variationen für Streichorchester Ernest Austin's „The Vicar of Bray“ („Der Vikar von Bray“). Von ausgesprochener, sofort fesselnder Eigenart ist Frederick Delius' Klavierkonzert in c-moll, das Theodor Szanto, dem es gewidmet ist, vortrefflich wiedergab. Der Tondichter hat das 1897 komponierte Werk seither umgearbeitet. Percy Pitt's „Arie für Streichinstrumente“ wirkte durch ihre Einfachheit und das Echte ihrer Empfindung. Ein „Idyll“ von Eric Coates ist ansprechende Musik. Des in London so erfolgreichen Russen Stravinsky Suite „L'oiseau de feu“ empfindet man im Konzertsaal als eine Anomalie; derartige musikalische Raketen und Feuerwerke gehören auf die Bühne und zum Ballet. Dagegen empfing man von G. H. Clutsam's hier zum erstenmal gespielter Einleitung zum dritten Akt von „König Harlekin“ und dem darauffolgenden Tanz einen recht günstigen Eindruck. Havergal Brian's Ouvertüre „Dr. Merryheart“ („Dr. Lustig“) wirkt ebenso wie „Der Vikar von Bray“ durch das spezifisch Englische. Aus der großen Liste der Novitäten heben wir noch Georges Dorlay's „Concerto passionné“ hervor, dessen Melodik Begabung verrät. Im Solopart zeichnete sich C. War-

wick-Evans aus, der auch das Solo in einer tüchtigen Aufführung von Strauß' „Don Quixote“ spielte. Gabriel Fauré's Ballade für Klavier und Orchester op. 19 ist ein romantisches, zum Teil stark auf das Virtuosenhafte zugespitztes Stück. Der Russe Sergius Wassilenko führte sich mit seiner pastoralen Suite „An die Sonne“ ein. Cecil Baumer erschien vorteilhaft in Mc. Dowell's Klavierkonzert No. 2 in d-moll. Carrie Tubb sang mit Erfolg die grandiose Schlußszene aus Strauß' „Salome“, die Wood's Orchester glänzend herausarbeitete. Mit prachtvollem Klang und Rhythmus brachten die Spieler auch Elgar's stets willkommene „Enigma“-Variationen und Berlioz' Scherzo „Queen Mab“ zu Gehör. Auch Brahms' „Vierte“ wurde, ganz besonders im letzten Satz, hinreißend wiedergegeben. — B. Kammermusik. Die Classical Concert Society hatte zwei sehr erfolgreiche Recitals. In dem einen waren Pablo Casals und Johanne Stockmarr in Beethovens Cellosone in C eine starke Attraktion. Die hohe Kunst der Pianistin kam noch lebendiger in Brahms' hier selten gehörtem Trio in a-moll op. 114 zum Ausdruck, in dem der vortreffliche Charles Draper den Klarinettenpart interpretierte. Casals zeigte seine außerordentliche Begabung noch in Bachs unbegleiteter Suite in G. Im 2. Konzert trat das stets mit Freude gehörte Rosé-Quartett wieder auf. In ihren Brahms-Aufführungen bieten die Wiener Künstler stets die Lese ihrer Meisterschaft. Sie besicherten uns das c-moll Quartett op. 51 No. 1 und das a-moll Quartett op. 26, in welch letzterem F. S. Kelly am Klavier saß. Das klangschöne Flonzaley-Quartett ließ sich in Beethoven, Schubert und Schönberg erfolgreich hören; man zählt es hier zu den besten Streichvereinigungen des Kontinents. Das tüchtige Wessely-Quartett begann seine 13. Saison mit Mozarts Quartett op. 22, Schuberts Quintett in C op. 163 und Glières Quartett in g-moll op. 20. Besonders schön gelang ihm das Schubert-Quintett, in dem C. A. Crabbe das zweite Cello spielte. — C. Von den Solisten eröffnete Mischa Elman den Reigen, der mit Vollendung Beethovens g-moll Sonate, Bruch's d-moll Konzert und Ernsts „Othello“-Phantasie vortrug. Fritz Kreisler nahm die Londoner neuerdings im Sturm mit einem Programm, das allerdings stark dem populären Geschmack huldigte, seine Kunst jedoch von allen Seiten zeigte. Harold Bauer überzeugte wieder von seinem gründlichen Können auf dem Flügel und seinem feinen Empfinden. Sein Zusammenspiel mit Jacques Thibaud bedeutet stets einen hohen Genuß. Großer Beliebtheit erfreut sich hier Teresa Carreño, die sich wie Bauer vor ihrer amerikanischen Tournee verabschiedete. Ein feiner Chopinspieler von origineller Auffassung ist Pachmann, der u. a. Schumanns selten gespielte „Grande humoresque“ op. 20 vortrug. Der Pianist Archy Rosenthal absolvierte ein erfolgreiches Bach-Beethoven-Chopin-Konzert und spielte auch Mc. Dowell's „Tragische Sonate“. Florizel v. Reuter, das einstige Wunderkind, produzierte sich mit Erfolg in einem Recital mit Orchester, das Wood leitete. Er spielte das Brahms- und Dvořák-Violinkonzert, die jedoch beide über seine Kräfte gingen. Sigmund Feuermann, der dreizehnjährige „Wun-

dergeiger“, leistete für sein Alter wahrhaft Bedeutendes in Beethovens Kreutzer-Sonate und Bruchs Violinkonzert in g-moll. Ein Sänger von Geschmack ist Paul Draper, der selten gehörte Lieder von Schubert und Brahms vortrug. In einem zweiten Programm gab er Mahlers „Lieder eines fahrenden Gesellen“ mit schönem Erfolg zum besten.

L. Leonhard

**M**ÜNCHEN: Während Bruno Walter das Programm des 1. Abonnementskonzertes der Musikalischen Akademie (Hoforchester) mit Mozart, Beethoven und Mendelssohn bestritt, brachte Ferdinand Löwe im 1. Abonnementskonzert des Konzertvereins gleich eine Novität: das zur Einweihung des Wiener Konzertvereinshauses komponierte Festliche Präludium für Orchester und Orgel von Richard Strauß — ein äußerlich pompöses, aber innerlich recht schwaches Stück. Im gleichen Konzert spielte Karl Flesch, der wenige Tage darauf auch in einem eigenen Abend Triumphe feierte, das Brahms'sche Violinkonzert ganz wunderbar schön. Das herkömmliche Allerheiligen-Konzert des Hoforchesters und Lehrer-Gesangsvereins wurde heuer zu einer würdigen Gedächtnisfeier für Verdi benutzt: das Requiem des italienischen Meisters erlebte unter Bruno Walter mit einem Solistenquartett ersten Ranges (Bosetti, Cahier, Erb, Bender) eine glänzende Aufführung. Mehr zweiten Ranges, wenn schon nicht ohne Verdienst, war eine von dem begabten jungen Italiener Carlo Gallone dirigierte Verdi-Feier, die neben Opernbruchstücken (auch Ouvertüren!) eine sehr schöne Aufführung der „Laudi alla Vergine Maria“ für Frauenchor brachte. Unter den Solisten der Veranstaltung ragte neben Anna Malatesta und Julius Rünger der vielversprechende junge Tenor Karl Fischer hervor. Die Münchener Hofopernsängerin Luise Perard-Petzl machte in einem eigenen Konzert, das Franz v. Hoeßlin dirigierte, mit vier Orchester- gesängen von Hermann W. Waltershausen bekannt. Paul Prill, der den von ihm geleiteten Volks-Symphoniekonzerten mehr durch die Wahl als durch die Ausführung der Programme künstlerisches Interesse zu geben versteht, hatte man zu danken für die Aufführung der Kammer-symphonie, op. 27, von Paul Juon (mit dem Komponisten am Klavier) und der Ersten Symphonie, op. 16, von Sgambati. Nicht recht verständlich ist mir das Eintreten von Künstlern wie Pablo Casals und Marie Leroy für den Komponisten Emanuel Móor. Jener spielte von ihm — zusammen mit dem Geiger Richard Rettich und dem Komponisten — das Trio in C-dur, op. 81, und ein Prélude in E-dur, op. 123, diese sang in einem Volks-Symphoniekonzert L'Extase (nach V. Hugo) und in ihrem Liederabend klavierbegleitete Gesänge neben solchen von Fauré, Duparc u. a. Von den drei Melodramen, die Ludwig Wüllner mitbrachte: „Die Wallfahrt nach Kevelaer“ (Heine), „Das klagende Lied“ (Martin Greif) — Musik zu beiden von H. Cuy-pers — und „Hektors Bestattung“ (Homers Ilias), Musik von Botho Sigwart — vermochte keines musikalisch lebhaft zu interessieren. — Sehr stark und auch künstlerisch ertragreich war der Konzertbetrieb in den letzten Wochen namentlich auf dem Gebiete der Kammermusik. Die Münchener, die in Johannes Hegar einen

neuen Violoncellisten bekommen haben (an Stelle des nach Berlin übersiedelnden Heinrich Kiefer) erfreuten mit der ganz vortrefflichen Wiedergabe des Streichquartetts in Es von Friedrich Klose und des Klavierquintetts in C von Hans Pfitzner (unter Mitwirkung August Schmid-Lindners), die Brüsseler (gleichfalls mit einem neuen Violoncellisten) spielten neben Beethoven und Haydn das klangschöne Streichquartett in Des, op. 15, von Dohnányi, und der Deutschen Vereinigung für alte Musik verhalfen Werke von Johann Sebastian und Friedemann Bach, Rameau, Scarlatti, Händel und Atilio, und die Mitwirkung von Elfriede Schunck (Cembalo), Emil Wagner (Viola d'amore) und Bläsern des Hoforchesters zu einem wohlge-lungenen Abend. Das Trio der Geschwister Klengel machte mit einem Klaviertrio in f-moll, op. 8, von J. B. Foerster bekannt, und auch das Österreichische Trio (Paul Schramm und Genossen) wartete mit selten Gehörtem auf: Variationen und Fuge über ein Volkslied von Paul Carrière und dem B-dur Trio von V. d'Indy. Der Geiger Richard Rettich exekutierte mit der Pianistin Pauline Frieß die beiden Sonaten: op. 7 von Juon und op. 28 von Julius Weismann, außerdem eine fünfsätzige Suite von Rettich selbst. Die Münchner Mozart-Gemeinde, der jetzt Margarete Quidde vorsteht, ehrte das Andenken ihres verstorbenen Vorstandes, Prof. Emil Pott, mit einem Abend, dem sie bald einen zweiten folgen ließ, an dem sich der Pianist Paul Goldschmidt besonders auszeichnete. Eine neue Kammermusik-Vereinigung, die der Pianist Georg Stoeber und der Konzertmeister W. Wolf mit Bläsern des Hoforchesters gebildet haben, debütierte mit einem Quintett für Blasinstrumente von J. Miroslav Weber und dem Trio für Klavier, Violine und Bratsche, op. 5, einem Jugendwerk von Ludwig Thuille. Ganz glänzend führte sich die gleichfalls neue Trio-Vereinigung Felix Berber, Johannes Hegar, Hermann Zilcher mit Tschaikowsky's a-moll Trio, op. 50, und dem F-dur Trio, op. 8, von Pfitzner ein. Werke von Siegfried G. Kallen-berg (eine Klaviersonate, der langsame Satz einer Klavier-Violinsonate und Lieder), für die der Neue Verein eintrat, fanden Teilnahme bei solchen, die, wenn ich so sagen darf, mehr literarisch als musikalisch hören. Verunglückt war eine Veranstaltung der Vortragsvereinigung deutscher Künstler, die für Gesangskompositionen von Lorenz Seemann, Hans Kötschke, Heinrich Bienstock und Georg Göhler Interesse wecken sollte. Das Ehepaar Bruno und Anna Hinze-Reinhold musizierte auf zwei Klavieren: ein Phantasiestück in c-moll von J. Guy Ropartz und eine Kleine Suite von Debussy; Herr Hinze allein eine Phantasiesonate, op. 68, von Ernst Ed. Taubert. Während Alfred Schroeder für die Klaviersonate in E-dur, op. 2, von E. W. Korn-gold eintrat, brachten die anderen Pianisten: Ossip Gabrilowitsch, Frederic Lamond, Edwin Fischer, Lester Donahue nur Bekanntes. Von Gesangskünstlern nenne ich Adolf Wallnöfer, der in einer durch Gesangsbeiträge illustrierten Conférence seine Resonanztheorie entwickelte, Julia Culp, die ebenso wie Elena Gerhardt Lieder von dem kürzlich verstorbenen Erich J. Wolff sang, Edith Walker („Hermann



und Thusnelda“ und „Der Hirt auf dem Felsen“ von Schubert), Nathalie Aktzéry (Lieder von Moussorgski, Glazounow, Rachmaninoff, Borodin, Wassilenko, Debussy, Chausson, Moret), die Baritonisten Helge Lindberg, Julius Neudörffer-Opitz (Max Mahler) und Vernon d'Arnalle, die Tenoristen Adalbert Ebner und Paul Landeg, dann noch — mit der Pianistin Sandra Droucker zusammen — Maria Lydia Günther (C. Beines) und Gabriele Rößle. Zur Laute ließen sich hören: Robert Kothe mit einer neuen, der zehnten Folge seiner Volkslieder, Lisa und Sven Scholander und Frida Münnich-Prössl. Ungeheures Aufsehen erregte der fabelhafte Gitarrenvirtuos Miguel Llobet. Ein Oratorium: „Die Passion Jesu Christi“, Worte von Msgr. Jac. Abwegger, Musik von Friedrich Seitz, kam in der Ludwigskirche (Chorregent Eduard Meyer) zur Aufführung. Das geigende Geschwisterpaar Melanie und Hans Michaelis machte sich um Kompositionen von Hermann Zilcher und Heinrich Noren (Divertimento, op. 42) verdient; Lieder von Zilcher sang die talentvolle Eva Bruhn. Endlich sind noch zu erwähnen zwei große und ein kleiner Geiger: Franz von Vecsey, Bronislaw Huberman und Alfred Pellegrini aus Dresden, und eine Violoncellistin: Lotte Hegyesi, die am Klavier von Hans Weisbach unterstützt wurde.

Rudolf Louis

**SCHWERIN** i. M.: Konzerte gab es schon in Fülle: Tilly Koenen sang, Julia Culp sang, das Marteau-Quartett spielte, und noch viele andere Künstler mit weniger klangvolleren Stimmen kamen nach Schwerin, um sich hören zu lassen. Manche fanden kein volles Haus; es scheint fast, als wenn bei unserm Publikum sich schon jetzt eine gewisse Konzertmüdigkeit bemerkbar macht. Besonders Wert hatte das von Willibald Kaehler musterhaft dirigierte erste Orchesterkonzert. Es kamen u. a. Webers Kantate „Kampf und Sieg“, sowie die Fünfte Symphonie von Beethoven ganz ausgezeichnet zum Vortrag.

Paul Fr. Evers

**STUTTGART**: Der „Musikbetrieb“ ist in vollem Gange. Es ist auch schon Überproduktion da, wie viele mangelhaft besuchte Konzerte, auch solche bester künstlerischer Qualität, bewiesen. Steigender Frequenz erfreuten sich bis jetzt nur die Abonnementskonzerte und die Kammermusik-Abende des Wendling-Quartetts. Diese feststehenden vornehmsten Veranstaltungen in unser Musikpflege setzten aber auch gleich am Anfang mit voller eigener Kraft und Zuziehung namhafter, zugkräftiger Solisten ein. Das 1. Abonnementskonzert der Hofkapelle unter Schillings' Leitung wurde mit dem „Meistersinger“-Vorspiel eröffnet. Das 2. brachte den Genuß der lange nicht gehörten Meisterouvertüre „Die Hebriden“ von Mendelssohn, in warmblütiger, flüssiger Ausführung. Der Solist des 1., Emil Sauer, erntete mit seinem Klavierkonzert No. 2 als Komponist und als technisch und musikalisch hochstehender Klavierspieler die reichsten Beifallsehren. Gleich lebhaft wurde auch der Solist des 2. Konzertes, Carl Flesch, nach dem schönheitsgesättigten Vortrage des Violinkonzerts in A-dur von Mozart gefeiert. Den Schluß dieses Abends bildete das „Festliche Präludium“ für großes Orchester und

Orgel op. 61 von Richard Strauß. Dieser neueste Strauß imponiert nur mit glänzend organisierter Klangmasse. Die schöpferische Muse war bei der Konzeption dieses Werkes nicht in festlicher Gebelaune. Das Wendling-Quartett verlegte seine Kammermusik-Abende auf die Bühne des „Kleinen“ Hoftheaters und hat damit einen noch größeren Kreis von Zuhörern gewonnen, der die bis jetzt unter pianistischer Mitwirkung von Max v. Pauer und Édouard Risler gebotenen feinen Genüsse mit lebendigster Beifallsfreude aufnahm. Neben Klassischem von Beethoven, Schubert, Schumann und Brahms erschien als Novität das Klavierquartett in c-moll op. 15 von Gabriel Fauré, ein nicht gerade stark eigenständiges, aber klanglich und inhaltlich sehr reizvolles Werk. Die Kammermusik war auch durch das Brüsseler Streichquartett, das hier zum ersten Male erschien, in vornehmster Weise vertreten. Es verhalf mit seiner volltönigen und künstlerisch reich belebten Ausführung besonders dem Streichquartett in Des-dur von Ernst von Dohnányi zu einem starken Erfolg. Das Stuttgarter Trio (Angelo Kessissoglu, Gregor von Akimoff und Peter Donndorf) eröffnete seinen Kammermusikzyklus mit einem eindrucksvollen und erfolgreichen Brahms-Abend. Verdi's Gedenktag feierte der Verein für klassische Kirchenmusik unter Erich Bands Leitung mit einer vorzüglich gelungenen Aufführung des Requiems. An größeren Konzertveranstaltungen ist noch ein Bach-Abend des Württembergischen Bach-Vereins mit kammermusikalisch fein gearteten Aufführungen von Instrumentalwerken unter Karl Wendlings Leitung und der Mitwirkung von Max Pauer (Chromatische Phantasie und Fuge) und Alfred Saal (Cellosonate) zu nennen. Die Solistenabende reihten sich dicht und bunt aneinander. Das Übergewicht bis zur Überlastung hatten die Liederabende. Lula Mysz-Gmeiner und Berta Morena trugen bis jetzt den Sieg davon, doch auch die einheimischen Gesangskräfte Meta Diestel, Ludwig Feuerlein, Helge Lindberg, Gertrud Betzler und Margarete Cloß behaupteten sich neben diesen Größen sehr ehrenvoll. Wilhelm Backhaus und Joan Manén eröffneten die Konzertsaison mit großen Erfolgen.

Oscar Schröter

**WEIMAR**: Einen recht erfreulichen Auftakt bildete eine Jahrhundertfeier der vereinigten Lehrergesangsvereine von Apolda, Eisenach, Jena und Weimar. Ein stattlicher Klangkörper, der durch schönes Stimmmaterial erfreute. Hildegard Wolffs Gesang konnte in keiner Weise befriedigen. Ein Glück für sie, daß ihr Begleiter P. Schramm durch seine trefflichen Solovorträge das Publikum zu fesseln wußte. Auch der Konzertsänger Otto Brömme hatte zu früh den verhängnisvollen Schritt in die Öffentlichkeit gewagt. Die Klavierduettistinnen Geschwister Satz enttäuschten diesmal; ihr Spiel ließ die nötige Sauberkeit und straffe Rhythmik vermissen. Einen vorzüglichen Organisten lernten wir in Robert Steiner aus Bern kennen. Der Klavierpoet Ansorge hatte an seinem ersten Abend kein besonderes Glück und schien von nervösen Depressionen beeinflusst. Überflüssig war das Konzert der

Sängerin Küchler-Weißbrod und des komponierenden Pianisten W. Renner. Willy Burmester hatte wie immer das Publikum auf seiner Seite. Ein Wagner-Abend des stark posierenden Alexander Dillmann (Klavier) im Verein mit einem mehr mit dem Dynamischen rechnenden Tenor R. Tömling und unserer mit Unrecht zum dramatischen Fach umsatteln wollenden Selma vom Scheidt hinterließ recht heterogene Eindrücke. Genie und Kraft äußerten sich in den draufgängerischen Klavierinterpretationen des mit technischen Blendern arbeitenden offenbaren Busoni-Schülers Gottfried Galston, während das poetische und hochkünstlerische Klavierspiel Lambrinos den Freunden wahrer Kunst einen echten Genuß bereitete. Lula Mysz-Gmeiner sang, wie immer, vollendet, kokettierte etwas mit ihrem piano und ließ die nötigen Ruhepausen durch ihre hochbegabte Schwester Luise pianistisch ausfüllen. Das 1. Abonnementskonzert des Hoftheaters unter Raabes souveräner Leitung war den drei ersten Symphonieen Beethovens gewidmet. Carl Rorich

## ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

**D**ie Studie Henri de Curzon's über Grétry illustrieren wir durch ein Porträt des Meisters, eine Litographie von Belliard nach dem nach dem Leben geschaffenen Gemälde von Robert Lefèvre, sowie durch eine Probe seiner Handschrift, die einem Brief Grétry's vom 18. August 1791 an Beaumarchais entnommen ist.

Des 110. Geburtstages (11. Dezember) von Hector Berlioz sei durch sein Porträt nach Josef Kriehuber gedacht, das die vielen von uns im Laufe der Jahre veröffentlichten bildlichen Darstellungen des Künstlers um ein charakteristisches Stück bereichert.

Im vergangenen Sommer hat die Berliner Bildhauerin Bianca Ehrlich im Meininger Heim Max Regers zwei Büsten des Tonsetzers geschaffen, eine größere, etwas idealisierte, und eine kleinere, ganz aus der Wirklichkeit entstandene. Erstere führen wir unseren Lesern im Bilde vor. Beide Arbeiten der begabten Künstlerin sind im Verlag von Gebrüder Micheli in Berlin erschienen.

Zum Gedenkartikel Johannes Hatzfelds gehört das Porträt von Franz Witt.

Am 3. November schied in München Hans von Bronsart im Alter von 84 Jahren aus dem Leben. Mit ihm ist ein hochbegabter Künstler, ein lauterer, vornehmer Charakter dahingegangen, einer der letzten Paladine Liszts und des neudeutschen Kreises, einer der treuesten Freunde und Mitkämpfer Hans von Bülows, den er 1877 als ersten Kapellmeister nach Hannover berufen hatte. Als Sohn des Generalleutnants Bronsart von Schellendorf in Berlin geboren, studierte er bei Dehn und bei Liszt in Weimar und machte dann längere Konzertreisen als Pianist. 1860–62 dirigierte er die Euterpe-Konzerte in Leipzig, 1865–66 als Nachfolger Bülows die Veranstaltungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Berlin. Von 1867–87 wirkte er als Intendant des Hoftheaters in Hannover, von 1887–95 als Generalintendant der Weimarer Hofbühne. Nach seiner Pensionierung lebte Bronsart in Pertisau am Achensee und in München. Als schaffender Künstler hat er sich besonders mit seinem g-moll Trio und dem früher viel gespielten Klavierkonzert in fis-moll einen geachteten Namen erworben. Er schrieb ferner zwei Symphonieen, die dramatische Tondichtung „Manfred“, ein Streichsextett, Chorwerke und Klavierstücke.

Nachdruck nur mit besonderer Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls Ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster

Berlin W 57, Bülowstraße 107<sup>1</sup>

Digitized by Google

Original from  
UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANDRÉ ERNEST MODESTE GRÉTRY

† 24. September 1813

Lithographie von Belliard nach dem Gemälde von Robert Lefèvre



on ne pourra traduire, dans une autre langue,  
aucun ouvrage sans le consentement de l'auteur  
a moins que l'original n'ait été composé dans  
un pays étranger. les ouvrages dramatiques  
mis en musique. étant la propriété de deux  
auteurs ; on ne pourra, après la mort d'un des  
deux, ni remettre les paroles sur d'autre musique,  
ni la musique sur d'autres paroles, sans le con-  
sentement du dernier existant tâche de  
faire ce coup superbe, mon cher ami; je sais  
que la chose presse; mais vous êtes si actif, si  
aimable, si pressant quand vous voulez quelque  
chose de juste, qu'on ne peut vous résister,  
je vous embrasse de tout mon cœur.

Paris 18 août 1791 Grétry

SCHLUSS EINES BRIEFES VON A. E. M. GRÉTRY AN BEAUMARCHAIS

U. of M.





HECTOR BERLIOZ  
\* 11. Dezember 1803  
Lithographie von Kriehuber 1845



GOPH



MAX REGER-BÜSTE  
Von Bianca Ehrlich



UoM





FRANZ XAVER WITT  
† 2. Dezember 1888



U of M



Hofatelier Gebr. Hirsch, München, phot.

HANS VON BRONSART

† 3. November 1913

U of M





# DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT  
BILDERN UND NOTEN  
HERAUSGEGEBEN VON  
KAPELLMEISTER  
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 6 · ZWEITES DEZEMBER-HEFT  
13. JAHRGANG 1913/1914

VERLEGT BEI  
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Es waltet in jeder Zeit ein geheimes Bündnis verwandter Geister.  
Schließt, die ihr zusammengehört, den Kreis fester, daß die Wahr-  
heit der Kunst immer klarer leuchte, überall Freude und Segen  
verbreitend.

Robert Schumann

## INHALT DES 2. DEZEMBER-HEFTES

**WILIBALD NAGEL:** Vom Ausdrücke des Nationalen in der Musik

**RICHARD SPECHT:** Gustav Mahler als Operndirektor

**LA MARA:** Eine Nachlese ungedruckter Wagner-Briefe

**EDGAR ISTELE:** Die Not der Bühnenkomponisten

**BESPRECHUNGEN** (Bücher und Musikalien) Referenten:  
Richard H. Stein, Wilhelm Altmann, Albert Leitzmann, Otto  
Hollenberg, Carl Rorich, Hugo Schlemmüller, F. A. Geißler

**KRITIK** (Oper und Konzert): Amsterdam, Berlin, Braunschweig,  
Breslau, Budapest, Dresden, Frankfurt a. M., Graz, Halle a. S.,  
Hamburg, Hannover, Karlsruhe, Köln, Kopenhagen, Leipzig,  
Mainz, München, Nürnberg, Paris, Prag, St. Petersburg, Wien,  
Zürich.

### ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

**KUNSTBEILAGEN:** Gustav Mahler, drei Bilder aus den Knaben-  
und Jünglingsjahren; Gustav Mahler und sein Schwager Arnold  
Rosé; Mahler mit seinem Töchterchen auf seinem früheren  
Landbesitz (Mairnigg am Wörthersee); Mahler auf der Über-  
fahrt von Amerika; Mahler in der Hofoper; Mahler am Schreib-  
tisch; Mahler im Foyer der Hofoper; Gustav Mahler, Amster-  
damer Photographie; Gustav Mahler, Karikatur von Burkardt;  
Totenmaske Gustav Mahlers, abgeformt von Carl Moll; Titel-  
blatt des ersten Teils von Mahlers Lied von der Erde; Erste  
Partiturseite des ersten Teils von Mahlers Lied von der Erde.

### QUARTALSTITEL zum 49. Band der MUSIK

**NACHRICHTEN:** Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte,  
Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

### ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.  
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.  
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.  
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Viertel-  
jahrsbanddecken à 1 Mk. Sammel-  
kasten für die Kunstbeilagen des ganzen  
Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch  
jede Buch- und Musikalienhandlung, für  
kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug  
durch die Post

Generalvertretung für Frankreich,  
Belgien und England: Albert Gutmann,  
Paris, 108 Boulevard Saint-Germain  
Alleinige buchhändlerische Vertretung für  
England und Kolonien:  
Breitkopf & Härtel, London,  
54 Great Marlborough Street  
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York  
für Frankreich: Costalat & Co., Paris

---

# VOM AUSDRUCKE DES NATIONALEN IN DER MUSIK

VON PROFESSOR DR. WILIBALD NAGEL IN ZÜRICH

---

**V**olkstümlich und national sind nicht unter allen Umständen gleichwertige und übereinstimmende Begriffe. Wir sehen Melodien, die kein Zeichen einer nationalen Grundfarbe an sich tragen, von Volk zu Volk wandern und in der Fremde heimisch werden. Was ihnen die Verbreitung sichert, ist ihre leichte Verständlichkeit. In Frankreich hat sich das Seckbacher Lied fürchterlichen Angedenkens, in Deutschland der englische Daisy-Walzer sentimental-frecher Herkunft Bürgerrecht errungen. Beide tragen keine irgendwie nationale Gewandung. Sie gehören dem internationalen Schmutzgeschlechte an, das der Mob ohne und mit Lackstiefeln zu seinen Freudeäußerungen zu gebrauchen gewohnt ist.

Was das Nationale in der Musik ausmacht, ist nicht eben ganz leicht festzustellen. Man kommt da mit allgemeinen Redensarten nicht weit. Kant hat einmal (in seinen „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen“ 1764) den Italienern und Franzosen ein hervortretendes Gefühl für das Schöne, den Deutschen, Holländern und Spaniern einen überwiegenden Sinn für das Erhabene zugewiesen. Diese allgemeine Einschätzung, die der Philosoph dann weiterhin noch ausbeutet, gilt vielfach auch heute noch. Wollte man aus ihr Rückschlüsse auf die musikalischen Äußerungen des Kunstgeistes der genannten Völker machen, so könnte das nicht ohne gewaltige Einschränkungen geschehen. Schon für die Musik bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts ließe sich eine derartige Charakterisierung unmöglich aufrecht halten, von der Bahn ganz abgesehen, die die Kunst seit jener Zeit in der Epoche der Wiener Klassik und herab bis auf unsere Tage zu durchmessen hatte. Mozart gilt uns allen als die Verkörperung charaktvoller Schönheit in der Musik; der italienische Verismus hat mit voller Absicht gegen den eingeborenen Schönheitssinn, wenn auch vergeblich, realistische Wahrheit des Ausdruckes auszuspielen versucht; wer in den spanischen „Zarzuelas“ Erhabenheit finden wollte, würde sich lächerlich machen.

Solche Staffeln pflegen im allgemeinen auf Grund mangelhafter Kenntnis der Einzelercheinungen zu geschehen, wenn sie nicht Resultat nationalen Dünkels oder traditioneller Anschauung sind. Wer wollte ernstlich unternehmen, das Wesen der deutschen Musik in einen Satz zu bannen, wenn er sich daran erinnert, daß neben Bach Beethoven, Mozart, Schubert und Joh. Strauß stehen, daß Formensinn, Anmut, Schönheit und Erhabenheit in ihrer Kunst ein unendlich reich abgestuftes Ausdrucksgebiet geschaffen haben? Mit denselben Bezeichnungen wird man aber

auch künstlerische Erscheinungen anderer Völker zu bedenken haben, wenn man sich auf allgemeine Charakteristiken beschränken will. Gleichwohl bleibt die Grundfarbe der deutschen Musik, soweit sie echt ist und sich nicht eine beliebige fremde Hülle borgt, eine von der der französischen verschiedene. Sie in knappen Worten auszudrücken, erscheint unendlich schwer, wenn nicht unmöglich, da dies zum Teil die Fähigkeit der Objektivierung der Wesenheit des eigenen Volkes zur Voraussetzung hat. Viel leichter ist es, gewisse völkische Idiotismen zu bestimmen, soweit sie in der Musik Verwendung gefunden haben. Nur in bezug auf sie sprechen wir heute von nationalen Schulen in der Musik. Und dieses nur in der des 19. und unseres Jahrhunderts.

Man sieht: diese allgemeinen Charakteristiken sagen uns herzlich wenig. Wir kommen dem Begriffe des Nationalen näher, wenn wir neben den einzelnen Idiotismen Tonalität, Rhythmik, Schlußformeln usw. näher betrachten. Nun zeigt sich da aber eines: es lassen sich mit dem Ohre Unterschiede zwischen den einzelnen nationalen Weisen leicht wahrnehmen. Bannen wir jedoch ihre Art in Formeln, so zeigt sich kein großer Abstand. Ob es sich bei diesen Verhältnissen nicht empfehlen würde, statistische Aufnahmen über die nationalen Gesänge in der Art zu machen, daß zum Beispiel die einzelnen Intervalle auf die Häufigkeit ihrer Verwendung untersucht, die Melodien also in der zeitlichen Reihenfolge ihrer Töne, vertikal, betrachtet und die Resultate mit den bisher erreichten zusammengestellt würden, bleibe dahingestellt.

Volksmusik als eine Kunst, die typische nationale Eigentümlichkeiten im Spiegelbilde, oder die den Charakter ihres Heimatlandes in dem einen oder anderen Zuge aufweist, Volksmusik als Trägerin eines gewissen künstlerischen Rassenbewußtseins und Kunstmusik als Produkt musikalischer Bildung bedeuten Gegensätze. Alle Volksmusik ist zunächst als einstimmiges Erzeugnis eines naiven künstlerischen Mitteilungsdranges anzusehen, ist Äußerung einer Gabe, die dem Menschen von der Natur als glückbringendes Geschenk mit ins Leben gegeben wurde. Alle Kunst als bewußte Übermittlung inneren Lebens an die Außenwelt hat tätige reflektorische Kräfte zur unbedingten Voraussetzung. Selbstredend setzt auch die Volkskunst allerlei voraus.

Man kennt die Thesen über die Entstehung der Musik. Sicherlich ist die Naturnachahmung hier eine zweite Erscheinung; das primäre Element ist vielleicht der Rhythmus der Arbeit gewesen, der anfeuernde Rufe, Formeln und anderes gab, das sich später zum „Liede“ verdichtete.

Ist das biogenetische Gesetz richtig, nach dem jedes Kind die Entwicklungsreihe der Art in seinem eigenen Leben aufzeigt, so werden wir die Frage: Welche Kunst ist die ältere, die Musik oder die bildnerische Darstellung durch Griffel und Farbe? zugunsten jener beantworten müssen.

Denn in dem Augenblicke, da das Kind für den Ausdruck „Mutter“ die ersten Laute findet, steht es unter dem zunächst unbewußten Zwange von Ton und Rhythmus. Erst wenn Dinge der Außenwelt sich ihm als Objekte darstellen und zum Begriffe werden, nimmt es Stift und Farbe, um sie nachzubilden. Musik ist, wie einfach sie immer sei, Ausdruck innerer Bewegung oder Erregung; jede bildnerische Tätigkeit setzt einen gewissen Nachahmungstrieb voraus, die Fähigkeit der Objektivierung von Mit- und Umwelt. Von dieser letzteren ist bei dem Kinde in seinen ersten Lebensäußerungen noch ganz und gar nicht die Rede.

Wir haben keine Ursache, uns die Verhältnisse bei den unkultivierten Urvölkern anders wie bei den Kindern zu denken. Man darf nicht etwa folgern wollen: weil uns Zeichnungen von Höhlenbewohnern, nicht aber deren Lieder erhalten sind, ist die bildende Kunst dem Gesange vorausgegangen. Lieder aufzuschreiben vermochte erst eine verhältnismäßig hoch entwickelte Kulturstufe.

Jede künstlerische Mitteilung verlangt den Zustand einer gewissen Muße. Es ist wahrscheinlich, daß es Zeiten gegeben hat, in denen der Mensch in beständigem Kampfe mit seiner Umwelt lebte, so daß ihm nicht die geringste Möglichkeit geboten war, sich irgendwie künstlerisch zu betätigen. Diese Möglichkeit, die nach der Menschen Art Notwendigkeit war, fiel aber dann an die Frau, an das spielende Kind, für die zu kämpfen Aufgabe des Mannes war. Hatte der im Walde eine Lichtung geschlagen, wilde Tiere, die sein Heim bedrohten, oder andere Feinde seiner Tätigkeit besiegt, so mochte er wohl, besaß er einen künstlerischen Drang, selbst zum Werkzeuge greifen, um etwa seinen Kampf mit einem Bären auf dem Gesteine seiner Höhle darzustellen. Darin lag eine gewisse Tendenz: seinen Ruhm im Bilde für die Nachwelt festzuhalten.

Die Kunstäußerungen des Kindes sind ganz und gar absichtslos; ist ihm die Freude an Ton und Rhythmus erst einmal erwacht, so musiziert es darauflos; die unsinnigsten Zusammenstellungen von Silben müssen zu rhythmischen Tongefügen erhalten. Dann kommen einzelne Töne daran, Sätze in Prosa, endlich Reimereien. Jetzt treten gewisse nachahmende Momente hinzu: das Kind verwertet das, was es an Äußerungen Erwachsener aufgeschnappt hat.

Daraus lassen sich gewisse Rückschlüsse auf die Urmusik machen. Wir dürfen sagen: wie die Möglichkeit, Musik hervorzubringen, dem Menschen von Anfang an gegeben war (als Rhythmus, als Ton, endlich als entwickelte Tonreihe), so hat er sie auch ohne Frage gleich benutzt, wenn natürlich auch keineswegs ausgenutzt. Die Anfänge allen Musikmachens sind an die von der Natur direkt gegebenen, also die einfachsten physikalischen Bedingungen geknüpft gewesen. Was freilich die Urmusik hervorbrachte, wissen wir nicht. Und auch noch die ersten bestimmten Nach-

richten von einer musikalischen Kunst verlieren sich im Nebel einer undurchdringlichen Vergangenheit. Gestatten sie uns Rückschlüsse auf die Urmusik?

Das ist bemerkenswert: die ältesten Tonleitern, von denen wir Kunde haben, ruhen auf der sogenannten Pentatonik: ein Fünftön-Leiter-System findet sich im Osten, in China, Japan, in Polynesien, wie im Westen bei den Kelten; es ist den Naturvölkern Afrikas und Australiens vertraut, wie es sich bei den Griechen fand und demnach auch selbstverständlich bei den ur-arischen Völkerstämmen. Dem klassischen Altertume war die Kunde von einem untergegangenen Weltteile Atlantis, der vielleicht Europa mit Amerika verband, mehr als bloße Legende. Die moderne Wissenschaft hat die Annahme verworfen, bis sich neuerdings wieder die Möglichkeit herausstellte, daß der „phantastischen Hypothese“ doch am Ende Tatsachen zugrunde liegen könnten. Nimmt man das Vorhandensein eines solchen untergegangenen Weltteils an, so läßt sich das Auftreten gleicher Sagen und Legenden hüben und drüben ebenso leicht erklären, wie auch eine etwaige gleichartige Urmusik. Aber der Annahme einer Wanderung von Völkern in westlicher Richtung bedarf es wenigstens mit Bezug auf den zweiten Punkt gar nicht. Wie wir schon sagten: die Musik im ursprünglichen Stadium ist überall insofern die gleiche gewesen, als ihr Tonumfang überall der von der Natur selbst gegebene war. Die verschiedene Art der Beschäftigung der Völker freilich hat eine Verschiedenheit der Weisen bedingt.

War die Fünftön-Leiter die älteste? Ist sie ein Naturprodukt, ist sie Resultat der Theorie? Wie geschah die Anwendung der Töne? All das sind Fragen, die wir nicht bestimmt beantworten können. Die älteste uns bekannte, d. h. aus der Tradition übermittelte Leiter war bei den Griechen vor Terpander (ca. 675 v. Chr.) in Gebrauch; sie zeigte diese Form: d e g a h d e, d. h. um die Zentrale a lagern sich nach Höhe und Tiefe zwei Quintenreihen. Wie man sieht, entbehrt diese Reihe der Halbtöne. Waren diese der praktischen Musik wirklich fremd? Auch hier fehlt uns die Möglichkeit zu einer klaren Antwort. Wir können auch nicht unbedingt sagen, daß die halbtönefreie Pentatonik der diatonischen Pentatonik und Heptatonik zeitlich vorausgegangen sein müsse. Deshalb sind auch zwingende Rückschlüsse, etwa aus der japanischen Musik, die die drei Systeme kennt, unmöglich. A priori sind wir wohl geneigt, die Enharmonik, wie wir sie aus der griechischen Musik kennen, d. h. die Zerlegung eines Halbtones in zwei Vierteltonschritte, für ein Produkt der spekulativen Theorie zu halten. Sie ist es in der Tat, und doch kennt auch die Musik unzivilisierter Völker die gleiche, unserem modernen Tonsysteme fremde Tonteilung.

Angenommen, es gab eine, nicht aufgeschriebene Urmusik, die bei

den Volksstämmen der Erde insofern gleich war, als ihr Tonumfang durch die Natur bestimmt war: wodurch haben sich die einzelnen Abtönungen vollzogen, die aus der Einheit eine nach nationalen, ethnographischen Eigentümlichkeiten gefärbte Vielheit der Erscheinungen machte? Einmal, wie schon betont, durch die verschiedene Art der Beschäftigung der Völker, die Beschaffenheit der Länder (Gebirge, Küste, flaches Land), das Klima. Aber das erklärt bei weitem nicht alles, vor allem das eine nicht, daß es Völker mit ausgesprochenem Dur-Sinne, andere mit gleich stark ausgeprägtem Moll-Empfinden gibt.

Eine moderne Theorie scheidet die Rassen, je nachdem sich in ihnen männliche oder weibliche Charaktereigenschaften mehr oder weniger stark geltend machen. Nach den, übrigens keinesfalls unbedingt geltenden Vererbungsgesetzen könnten im Verlaufe langer Entwicklungsreihen sich die einen oder andern immer mehr vorgeschoben und die Kunstäußerungen im Dur- oder Mollsinne beeinflußt haben. Aber sind diese ein den beiden Geschlechtern eignendes Moment ihrer Wesenheit? Wir erkennen den Slawen einen stark entwickelten Mollsinn zu, den Germanen entspricht das Durgeschlecht. Beides bezieht sich, was wohl zu beachten ist, nur auf die Volkskunst, nicht auf das bewußte künstlerische Schaffen. Das Kind, das den naiven Standpunkt der Volksmusik vertritt, empfindet bei uns Germanen durchaus im Dursinne; ein Mollakkord ist ihm, wenn seine Bildung in der Musik erst beginnt, etwas Häßliches, seinem Wesen nicht Entsprechendes. Im Laufe der musikalischen Erziehung verwischen sich diese Grenzen durchaus. Offenbar haben die Tongeschlechter in der Kunstmusik eine ganz andere Bedeutung als die, der Musik ein für allemal eine feststehende Grundfarbe zu geben. Wir können die Frage hier ins einzelne hinein nicht verfolgen.

Wie wir schon hörten: alle seine Lebensbedingungen beeinflussen die Kunst eines Volkes auch schon in deren Anfängen. Ein kriegerisches Volk hat eine andere Musik als ein Ackerbau oder Viehzucht treibendes; das Lied des Seemanns ist von dem des Bergbewohners verschieden; die nordische Kunst ist ernster, gemessener als die sinnenfrohe des Südens, die unter lachendem Himmel erwuchs. Die Tonsetzer brauchen für den Ausdruck des Pastoralen fast stets die gleiche Tonart, trotzdem die Tonhöhe sich im Laufe der Jahrhunderte geändert hat. Nicht dasselbe ist der Fall, wenn es sich etwa um die Schilderung des wogenden Meeres und seiner Attribute oder um anderes dahin gehörendes handelt. Woher rührt diese Erscheinung? Wir wissen es nicht. War sie in den ersten Zeiten der nationalen Scheidung bereits vorhanden?

Diese Scheidung konnte selbstredend erst eintreten, nachdem die Völker sesshaft geworden waren und sich eine ihr Leben beeinflussende Grundart der Beschäftigung herausgebildet hatte, d. h. nachdem sie Acker-

bauer, Fischer usw. geworden waren. Aber aus diesen Frühzeiten fehlen uns jegliche Dokumente der musikalischen Kunst. Und selbst da, wo die Völker zuerst ins Licht klarer geschichtlicher Forschung treten, bedeuten die wenigen Dokumente, sofern sie überhaupt diesen Namen verdienen, herzlich wenig. Was sagt es uns am Ende, daß die griechischen Tongeschlechter mit den Namen der einzelnen Volksstämme bezeichnet wurden? Gar nichts. Oder wer wollte sich herausnehmen, aus dem dorischen Tongeschlechte Wesenszüge der Dorier abzuleiten? Uns fehlt die Fähigkeit, die alte Musik ästhetisch erschöpfend zu werten; das würde auch dann nicht viel anders sein, wenn wir mehr altgriechische Musikstücke besäßen. Der Unterschied zwischen den griechischen Tongeschlechtern ist ein so großer, daß die Namengebung keine völlig zufällige gewesen sein kann. Die Griechen waren kein in einem einzigen Staatswesen vereintes und zentralisiertes Volk; jeder Stamm besaß seine eigenen Volksweisen, deren tonaler Grundlage sich die der Begleitung dienenden Instrumente anpassen hatten. Die Griechen empfanden die Besonderheiten dieser Gesänge ohne alle Frage. Bei uns ist das nur in bezug auf die Tonalität noch der Fall: dem lydischen Tongeschlechte entspricht unser Dur, das hypodorische unserem Moll, die aber beide gemein-arischem Boden entstammt sein dürften. Wenn dies der Fall ist, wann hat sich die Durauffassung von der anderen abgesondert, wodurch ist ihre Vorherrschaft im germanischen Musikbewußtsein bedingt worden? Das sind abermals Fragen, die sich mit unseren Mitteln nicht zwingend beantworten lassen.

Auf der oben angegebenen Tonreihe ruhen sowohl die ältesten griechischen Tempelgesänge wie auch gregorianische Weisen. Enharmonik und Chromatik, jene Tonsysteme, die im Laufe der Zeiten neben der reinen Diatonik erwachsen, sind zunächst und in Griechenland Resultat spekulativer Musikbetrachtung und der Volkskunst fremd gewesen. Sie blieben wohl als Element der dem Drama verbundenen antiken Tonkunst aus der Kirche verbannt, bis die entwickelte Kunstmusik sie aufnahm. Als dies geschah, hatten sich die scharfen Gegensätze zwischen der kanonisch abgestempelten, allgemeinen kirchlichen Weise und den Erzeugnissen der nationalen Volkskunst ausgeglichen oder waren überbrückt worden: die kirchliche Kunst entnahm all das, was ihr Fortschreiten, ihre Ausbildung ermöglichte, nach und nach der Volkskunst selbst; was sie dafür gab, war nichts Geringes: das klassische Altertum kennt die Musik vorwiegend nur als Teilkunst, die Kirche erst ließ sie sich als Einzelkunst breit und mächtig entfalten.

Wie uns die frühen Liederhandschriften beweisen, lebten neben den ursprünglich kirchlichen Tonreihen auch damals unsere C-dur und a-moll Leitern im Volksbewußtsein; wir dürfen daraus schließen, daß auch die früheren Jahrhunderte sie in der Volksmusik bewahrten. In die kirchliche Kunstübung gelangten sie, wesentliche Kennzeichen bodenständigen Musik-



treibens, erst gegen Ende der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, als jonischer, fünfter authentischer Ton (C-dur) und als äolischer, sechster authentischer Ton (a-moll). Das eine sei nur nebenbei betont, daß es nicht richtig ist, im Dur das Ursprüngliche, im Moll das Abgeleitete zu sehen. Sie bedeuten Gegensätze: die Hauptdreiklänge verhalten sich nur dann gleich, wenn sie in umgekehrter Reihenfolge der Addition ihrer Intervalle gelesen werden: c-e-g und a-f-d (je eine große und eine kleine Terz). Die beiden Tonreihen selbst aber verhalten sich, auch wenn die Molltonleiter umgekehrt, von der Höhe zur Tiefe, gelesen wird, nicht gleich. Erst eine Teilung der Mollreihe und Versetzung der Hälften ergibt gleiche Intervalle. Die Mollskala e-d-c-h-a-g-f-e ist die uralte dorische Reihe, der phrygische Kirchenton. Erst aus der Erkenntnis, daß die Durdominante der Molltonika eine Verbindung von Dur- und Mollelementen darstellt, läßt sich eine sichere Art der Wertung der Mollharmonik und damit auch nationaler Weisen schottischer und irischer, skandinavischer, tschechischer und russischer Weisen gewinnen. Es ist schon mehrfach darauf aufmerksam gemacht worden, daß vor dem Aufkommen der Mehrstimmigkeit die reine Mollauffassung der Melodien über die Durauffassung herrschte, und daß dies noch der Fall ist bei Völkern, welche die Mehrstimmigkeit nicht kennen oder erst spät in ihren Besitz gelangt sind, nachdem die Ausbildung der Polyphonie bereits erfolgt war.

Ist diese selbst als Bestandteil volkstümlichen Musiktreibens anzusehen? Die Anfänge zwei- und mehrstimmigen Singens und auch selbst die der Nachahmung sind schwerlich erst Resultat theoretischen Kombinierens gewesen. Auf die Möglichkeit, zwei Stimmen in das Verhältnis der Nachahmung zu bringen, kann die Beobachtung des Echos geführt haben; in Terzen und Sexten eine Melodie zu begleiten, war dem Gymel (= cantus gemellus, Zwiegesang) eigen, der sich später in den Faux bourdon, eine in England bereits um 1200 geübte Art freien Diskantierens, wandelte. Ob diese, eine zuerst wohl ganz volkstümliche Form, ursprünglich vokal war, darf bezweifelt werden.

Was zur Entstehung der kirchlichen Polyphonie führte, ist aus den Theoretikern des frühen Mittelalters nicht zu entnehmen, es sei denn, man führe die pythagoreischen Studien, wie sie der Zeit geläufig waren, an. Das erste in die Praxis umgesetzte Resultat dieser Studien, das sogenannte Hucbaldsche Organum, hat mit Volkskunst nichts zu tun. Es mag (das ganze Verhältnis der Musiktheorie zur Volkskunst drängt zu der Annahme) aus dem Gefühle der Notwendigkeit entstanden sein, dieser ein gleichwertiges entgegenzustellen, das einmal das Bedürfnis des Volkes nach mehrstimmiger Musik zu befriedigen imstande war, ferner aber die der Nationalmusik charakteristischen Intervalle ausschaltete, die die kirchliche Kunst ihrerseits ja auch, freilich nur allmählich, übernahm.

Wie weit eine mehrstimmige Volkskunst im ersten Jahrtausend der christlichen Zeitrechnung verbreitet war, läßt sich nicht sagen. Wir können auch nicht angeben, wie lange sich der Volksgesang und wo er sich in seiner ursprünglichen Gestalt, d. h. in der uralten Verbindung gemeinsamer Handlungen der Volksgemeinde, erhielt, deren Bewegungsformen (Marsch, Tanz, religiöse Feier u. a. m.) seine eigene Ausgestaltung bestimmte. Wie in England, Schottland, Irland und Wales schon in keltischer Zeit eine unter gesetzlichem Schutze stehende Kaste der Barden bestand, die sich zum Teile bis ins 18. Jahrhundert hinein erhielt, so waren in Skandinavien die Skalden die Bewahrer altnationaler Weisen. Auch Gallien kannte das Bardentum, nicht aber Deutschland. Die Reste der Kunst besagen uns nicht viel von deren eigentlichem musikalischen Wesen, so daß wir die Unterschiede höchstens durch Rückschlüsse von späteren Kunstäußerungen aus festzusetzen versuchen könnten. Allein wir tapfen dabei doch beständig im Dunkeln, da wir nicht bestimmen können, wo eine etwaige Kunstüberlieferung ein reines Produkt der Volksmuse bietet. Die Kirche sah in aller volksmäßigen Kunstübung ein Hindernis für ihre eigene nivellierende Arbeit; so rottete sie aus, was sie nur konnte. Wie wenig aus dem reichen Schatze volkstümlicher deutscher Lyrik ist durch pfäffisch blindes Wüten auf uns gekommen! Und was in Deutschland geschah, wird wohl auch anderwärts vorgekommen sein.

Bestimmte Anzeichen einer starken Unterscheidung im nationalen Sinne zeigen sich (was von uralter keltischer Kunst geredet wird, gründet sich nur auf allgemeine Gesichtspunkte) erst im 13. Jahrhundert, als das Chanson der Franzosen sich mehr und mehr in seiner scharf zugespitzten Rhythmik und dem eindringlichen und reizvollen Melos herausbildete. Man wird diese Weise bis zur frühesten Troubadourzeit zurückversetzen dürfen und leicht auch Unterschiede zwischen den Troubadours und den deutschen Minnesängern feststellen, ohne diese freilich durch regelmäßig wiederkehrende Idiotismen des Ausdruckes angeben zu können, wie sie für unsere Auffassung vom Wesen des Nationalen charakteristisch sind. Und doch sind derlei formelhafte Züge schon a priori anzunehmen, um der verschiedenen Formen willen, in denen die Musik der Zeit erscheint. Doch kommen die lyrischen Kunstdichtungen hier weniger in Frage, als die Volkslieder und vor allem die zum Teile mit dem Worte verbundenen Tänze. Einzeluntersuchungen fehlen da noch, und auch darüber sind wir noch nicht im klaren, wie weit der nationale Musikjargon bei der Kunst der italienischen Frührenaissance Ausdruck gefunden hat.

Man kann bei der Entwicklung der Musik bis zum Ende des 16. Jahrhunderts und weiter, abgesehen von der reinen Instrumentalmusik, im ganzen drei Strömungen unterscheiden: die rein kirchliche, von der Polyphonie beherrschte Kunst, die das Volkslied gerne als Tenor der

Massen verwendete, eine aristokratische Gesellschaftskunst und eine volkstümliche Musik. Auch diese gewann später Einfluß auf die Oper. Die aus der Provence stammende Frottola bildete sich in Italien zum Madrigale um, welche Form das Gesellschaftslied der Zeit wurde. Aber auf dem Wege, der es nordwärts über die Alpen führte, verlor das Madrigal jegliche nationale Färbung: wer seine englischen und italienischen Formen z. B. vergleicht, wird höchstens Abweichungen im Erfindungsgrade der Tonsetzer feststellen, oder nach der Richtung polyphoner oder homophoner Vorherrschaft im Gesamtausdrucke, der häufigeren oder geringeren Verwendung des Chromas usw. Bekannte Streitfragen wie die, ob William Bird dem Meister von Praeneste gleichwertig sei, lassen sich schon deshalb nicht recht lösen, weil der polyphonen Vokalkunst, wie sie sich bis zum Ende des 16. Jahrhunderts entwickelte, der eigentliche Individualausdruck fehlt, vor allem auch der, welcher sich im Sinne nationaler Eigentümlichkeiten betätigte. Palestrina und Bird schrieben Musik für die römische Kirche als Musiker, die dieser Kirche ergeben waren; ihr Volksbewußtsein trat dabei nicht in Tätigkeit oder doch nur außerhalb der kirchlichen Kunst. Das, woran die strenge Kunst damals experimentierte, lag gar nicht im Aufsuchen und Verwenden der nationalen Ausdruckskräfte; sie strebte aus dem Banne der kirchlich tonalen Einkreisung des Ausdruckes heraus und damit allerdings auch der volkstümlichen und nationalen Weise zu. Das muß man wohl als in erster Linie das Zeitalter Zarlino's charakterisierendes Moment hervorheben. Wie wenig man im 16. Jahrhundert noch daran dachte, im Sinne nationaler Musik zu charakterisieren, geht wohl am besten aus den Versuchen musikalischer Schlachtschilderungen hervor, wie sie Jeannequin oder Matth. Le Maistre unternahmen. Der Sieg Franz' I. über die Schweizer bei Marignano wird durch rein vokale Musik dargestellt; Form und Ausdruck werden durch die Mittel kirchlicher Kunst bestritten. Wohl erscheinen einzelne, die Franzosen, Italiener und Deutschen bezeichnende Rufe, aber sie bedeuten für den inneren Aufbau des Werkes nichts. Gleichviel: man erkennt doch an diesen Bestrebungen den Wunsch nach Nutzbarmachung folklorischer Elemente. Das ist noch mehr in der Folgezeit der Fall. So in den „Cris de Paris“, den „Cries of London“, den zu musikalischen Werken zusammengefaßten Ausrufen der Straßenverkäufer, wie sie auch heute noch da und dort in Kabarets auftauchen. Ein weiterer Schritt geschah z. B. durch die englische Klaviermusik im Zeitalter der Königin Elisabeth, als Bird u. A. englische Volkslieder zu Variationenwerken benutzten, ein Vorgehen, das auf dem Kontinente nach und nach lebhaften Widerhall erweckte.

Mächtige Anregung fand das Suchen, dem Ausdrucksgebiete der Tonkunst neue Gebiete zu erschließen, auch durch die Oper. Der Einzelausdruck in der Reihe der das Drama bildenden Vorgänge verlangte gebieterisch

Wirklichkeitsnachahmung, die Erwägung ihrer Möglichkeit und deren praktische Anwendung. Wenn seit dem Auftreten der Oper, also vom 17. Jahrhundert ab, die Instrumentalmusik sich gewaltig entfaltete, so gebührt daran ein Teil des Verdienstes auch der Oper.

Aber bedurfte schon die Kunst der Landschaftsmalerei, um sich aus kleinen Anfängen mit buntem Vielerlei zu einer geschlossenen Einheit umzubilden, eines langen Zeitraumes, so erst recht die mit viel feinerem Materiale arbeitende Musik, die jetzt die Aufgabe zu erfüllen hatte, aus einer immerhin vorwiegend durch die Satztechnik bestimmten Sphäre in eine andere zu gelangen, in der es einmal galt, äußere Erscheinungsformen zu objektivieren und in musikalischem Spiegelbilde wieder erstehen zu lassen, sodann aber und vornehmlich die Gesetze künstlerischen Schaffens zu finden, nach denen das von jeder rein technischen Nebenabsicht freie Tonwerk zum Kündler inneren Lebens werden konnte. Erst in dem Augenblicke, da dieses Ziel erreicht war, konnte auch das Bewußtsein dafür erwachen, daß in der nationalen Weise als dem Ausdrucke des künstlerischen Massenbewußtseins ein wesentliches Mittel, die Kunst zu bereichern, stecke.

Der Weg der Entwicklung, den die Musik seit dem Beginne des 17. Jahrhunderts zu durchmessen hatte, war ein langer, weiter und viel gewundener. Im ganzen liegt er heute klar vor unseren Augen. Wir finden auf ihm immer wieder Anfänge zur Verwertung nationaler Weisen, aber diese geschah nur nach und nach in zweckdienlicher und bewußter Weise. Oft handelt es sich nur um Vortäuschung fremder Art. Das ist vor allem in den vielen Hofballets des 17. Jahrhunderts der Fall, in denen die Hofgesellschaft in allen möglichen phantastischen Verkleidungen bei besonderen Anlässen erschien. Die Sitte war schon älteren Zeiträumen geläufig und erhielt sich sehr lange. Sie fand auch beim Volke Eingang, wie z. B. aus den von R. Eitner mitgeteilten Volksmusik-Stücken (Monatshefte für Musikgeschichte, 1882, No. 1) hervorgeht: Polnisches, Kosakenballet, Moskwitisches Ballet, all das sind nur Überschriften, die für den Charakter der Musik kaum etwas besagen. Ganz dieselbe Erscheinung bieten die Hofballets: mag sein, daß da und dort irgendein aus der Fremde zuziehender Musikant eine heimische Weise, ein Lied oder einen Tanz eingeführt hat, der Verwendung fand oder in seinen Rhythmen, seiner Form zur Nachahmung reizte — in erster Linie war für derartige pseudo-nationale Kunst die Phantasie des Schneiders oder des die Aufführung inszenierenden Hofbeamten bestimmend, der komponierende Kapellmeister hatte zur „Idee“ des Festes die begleitende Musik zu schaffen, eine Dienstaufgabe, bei der er innerlich wohl nur selten stark beteiligt war.

Die Verhältnisse änderten sich grundsätzlich erst, als die Oper die nationale Weise als bewußtes künstlerisches Ausdrucksmittel ergriffen hatte

und auch die Instrumentalmusik sie zu verwerten strebte. Den Weg können wir hier im einzelnen nicht ausführlich verfolgen. Im großen und ganzen bemerken wir jetzt ein Mehrfaches: Der Tondichter übernimmt die nationale Weise als ein gegebenes; das geschieht in der Oper, soweit sie nationale Lieder verwendet; sie strebt aber noch nicht nach einem bestimmten und bestimmbaren Lokalkolorit im Einzelnen. Oder aber: Die Instrumentalkomponisten tragen in der Hauptform der Zeit, der Suite, Tänze verschiedenster Nationalität in wechselnder Anordnung zusammen, ohne im einzelnen nach Idiotismen des Ausdrucks zu suchen. Diese Tanzformgruppierung erreicht in der Kunst Johann Sebastian Bachs ihren unvergleichlichen Höhepunkt: hier sind die Tanzformen idealisiert, jedes völkisch begrenzten Ausdrucks entkleidet und in rein künstlerische Gewandung gehüllt. Oder auch: Der Tondichter trägt seine oder seiner Zeit Vorstellung vom Wesen eines fremden Volkes in die Komposition, die dessen Art bezeichnen soll, hinein: das ergibt dann Schöpfungen wie die kuriosen Variationen Alessandro Poglietti's (1661—1683), die W. Niemann kürzlich wieder herausgegeben hat. Man sehe die französische Variation: hier hat die konventionelle Vorstellung vom geschniegelten, komplimentenreichen Wesen gewaltet; die die Variation bestimmende Figur mag aus dem Gedanken an zeremonielle, devote Verbeugungen entstanden sein. Auf jeden Fall hat die Variation nichts ausgesprochen Französisches, wie es uns aus Lully's Operntänzen etwa vertraut ist. Hier zeigt sich das Nationale — bei Lully genial anempfunden — weniger in einzelnen Wendungen der Musiksprache, als in der pikant und zierlich zugespitzten Rhythmik, wie es sich auch — als Versailler Hofton der Zeit — in der stellenweise auffallend starken Verwendung von Sordinenklängen und der scharfen Betonung der der nationalen Eitelkeit schmeichelnden Begriffe: Ehre, Vaterland, Ruhm usw. äußert.

Die nationale Weise als ethnographischer Begriff, der den Gesamtausdruck eines Kunstwerkes beeinflussen und möglicherweise formbildend wirken konnte, war mit alledem noch nicht gefunden. Nachbildungen fremder Formen gab es überall, in der Violinmusik, der Chorlyrik usw. Überall aber kann man bemerken, daß dies Nachahmen im wesentlichen auf die Form und auf Einzelheiten des Ausdrucks, die mit eigentlich national gefärbten Formeln nichts zu tun haben, beschränkt blieb.

Ein Schritt vorwärts geschah durch Gluck. Indem er nachwies, was im Musikausdrucke nicht dramatisch sei, wurde die Bahn frei, aufzusuchen, worin das Wesen des Dramatischen bestehe. Dadurch wurde auch erst die rechte Möglichkeit geboten, das national Verschiedene in der Gegensätzlichkeit seiner Musiksprache innerlich zu begreifen. Gluck selbst mußte es an sich erfahren, daß sein germanisches Wesen dem des Italieners widerspreche. Das Deutsche in Gluck war weniger ein bestimmtes Idiom des

musikalischen Ausdrucks, als vielmehr das Frontmachen gegen das bloße Melodisieren, es war das theoretische Abwägen und praktische Festsetzen des Grenzgebietes zwischen den dem Drama dienenden Schwesterkünsten. Gluck hat auch nicht etwa ein griechisches Kolorit für seine Musikdramen gefunden. Aber er versuchte in den Skythenchören einen besonderen völkischen Ausdruck zu schaffen, für den er freilich kein direktes Vorbild hatte.

Mit der Erwähnung des Namens Glucks haben wir den Anfang einer Bewegung bezeichnet, die neben einer anderen direkt in die Bildung nationaler Schulen im eigentlichen Sinne ausmündete. Diese andere ist die durch die deutsche Instrumentalmusik der Zeit begonnene Richtung, die in der Kunst des großen Wiener Dreigestirns der Tonkunst ihre höchste Höhe fand. Der menschlich freie Stil wurde zum Ideale allen künstlerischen Bildens. Daß Lessing gegen das theatralische Pathos der Franzosen auftrat, Gluck den Gedanken seiner Opernreform faßte, daß die Mannheimer dem vielverschlungenen kontrapunktischen Gebilde der Instrumentalmusik mit neuen Formen und Ausdrucksmitteln entgegentraten, die in ihrer innersten Wesenheit nicht nach satztechnischen, sondern nach künstlerisch freien und nach reinen Empfindungsmomenten bestimmt waren, daß in England der Wert der Volkskunst in den Resten der alten Dichtkunst zuerst erkannt wurde, daß Rousseau seinen nicht zum wenigsten in Deutschland nachhaltigen Widerhall weckenden Ruf zur Rückkehr nach der Natur über die Welt schleuderte: alles ist Ausdruck desselben Sehnsens, aus einer Welt der Überkünstelung und des Formalismus zu rein menschlichen, allgemein faßbaren Form- und Kunstbegriffen zu gelangen. John Gay's „Bettleroper“ von 1727, Rousseau's Singspiel „Le devin du village“, Hillers Singspiele, die opera buffa und die opéra comique, die Hinwendung Mozarts zum Singspiele, sein, Haydns und Beethovens Aufgreifen des Volksliedes: all das sind Marksteine der Entwicklung zu dem Ziele, an dem die volle Nutzbarmachung der nationalen Weise lag. Was die Instrumentalmusik längst erreicht hatte, Ausdruck des Volksbewußtseins zu sein, das konnte die Oper erst erreichen, nachdem ihr das höfische Gewand abgerissen worden war. Die vergeblichen Versuche der Hamburger, der Karlsruher Oper usw. kennen wir. Erst mußte sich der Begriff eines außerhalb der Hofgesellschaft stehenden Publikums herausbilden, erst mußten die Völker zum Bewußtsein des Kulturschatzes ihrer heimischen Weisen erwachen, ehe das geschehen konnte.

Wenn die Instrumentalmusik die auf Verwertung des volksmäßigen Ausdruckes gerichteten Bestrebungen zunächst nicht weiterverfolgte, so liegt für den rückschauenden Blick des Historikers der Grund klar vor Augen: Hier galt es zunächst, die große Form der Sonate und der ihren Gesetzen gehorchenden Gebilde der Symphonie und des Quartettes auszubauen.

Erschien in der früheren Oper eine Volksweise als gelegentlicher Einschlag, so machte sie jetzt die Hauptsache aus. Gay's Bettleroper ist ganz volkstümlich im Ausdrucke, völlig auf die Volksballade gegründet, Hillers Weisen wurden der Ausgangspunkt der üppigen Blütezeit des deutschen Liedes und wirkten im höchsten Maße befruchtend auf Goethe ein, und wer, der seinen Mozart im Herzen trägt, wüßte nicht, daß die Gestalt Papagenos ganz aus der gleichen, wenn auch kleinen, so doch freundlichen und anmutig-lieben Sphäre erwachsen ist?

War einmal die Freude an der eigenen Volksweise erwacht, so mußte auch der Anteil an der fremder Völker sich regen. Und dies je stärker, je mehr die Nationen in Verkehr unter einander traten. Handelsbeziehungen haben von jeher die Ein- und Ausfuhr künstlerischer Erzeugnisse zur Folge gehabt. Auch die Diplomatie hat da eine gewisse Rolle gespielt, kriegsereignisse haben Teilnahme für fremde Kunst geweckt. Für all das bietet die Geschichte der Musik Beispiele. Und die Musiker aller Länder waren von jeher untereinander gewürfelt worden und nebeneinander tätig gewesen. Kam nun die Erkenntnis dazu, daß neue Ausdrucksgebiete erschlossen werden mußten, sollte die Kunstentwicklung nicht stillestehen, traten neben die Völker alter Musikkultur neue, so war von selbst dem Wege die Richtung vorgezeichnet.

Eine nicht ganz unwesentliche Unterstützung fand diese auch dadurch, daß die Vorliebe für fremdes Wesen einen beträchtlichen Zeitraum hindurch in der Wiener Zauberposse gepflegt wurde, der sich das Singspiel anschloß, das komische Rollen bevorzugte. Mozart mit der „Entführung“ ward einer der Führer, und auch bei Beethoven gibt es u. a. orientalische Musik. Man weiß, wie dann die Bassas, Wesire und Kalifen lange Jahre hindurch eine Theaterrolle spielten.

Die Literatur war neben der Musik in der ganzen Angelegenheit einhergegangen. Seit 1742 waren walisische, schottische und irische Volksweisen bekannt geworden. G. Thomson hatte ihnen ein künstlerisches Gewand zugedacht, indem er Pleyel, Kotzeluch und Beethoven zu ihrer Bearbeitung aufforderte. Schwedische Melodien folgten jenen 1814/16, und nun ward die Losung zur Sammlung nationaler Weisen allgemein. Die Bewegung ist heute noch nicht abgeschlossen. Leider wird sie oft mit unzureichenden Mitteln gefördert. Sie hat seit einigen Jahren auch auf die Weisen exotischer Völker übergegriffen. Die große Bedeutung des Volksliedes für die Kulturgeschichte wird heute nirgendwo mehr verkannt.

Als die Bewegung ihren ersten Niederschlag in Deutschland fand (v. d. Hagen's „Sammlung“ erschien 1807, und Silcher begann seine „Volkslieder“ 1827 herauszugeben), war Beethoven auf der Höhe seines Wirkens angelangt. Nachahmen ließ sich seine ganz aus dem Inneren entströmte Kunst nicht. Neues mußte gefunden werden. Fremde Art auf-

zugreifen, lag, wie wir hörten, in der Luft. Schon Schubert verwandte die ausländische Weise in anderer Form wie Beethoven, dem sie am Ende doch nur dazu taugte, besondere Kontrastwirkungen zu erreichen. Schubert ging in seinem ungarischen Divertissement auf Nachahmung, nicht nur auf gelegentliche Verwendung ungarischer Volksmusik aus, er ahmte Zimbal-Klänge und -Effekte nach und schuf dies wundervolle Werk höchster Kunst aus der vollen Beherrschung des fremden Kunstgeistes heraus, ohne dabei der eigenen Individualität das Geringste zu vergeben oder ihrer zu vergessen.

Es ist eine eigentümliche Tatsache, daß mit dem Abschlusse des Beethovenschen Zeitalters eine Reihe von Völkern in den Gang der Musikkultur eintrat, die bis dahin der Entwicklung selbst ferngestanden, den Schatz ihrer eigenen Musik verborgen vor sich und der Außenwelt gehütet hatten. Die Italiener und mehr noch die Deutschen waren bis dahin ihre Lehrer in der Kunst gewesen. Es lag in der Natur der Sache, daß sich in dem Augenblicke, da ihre eigene Produktion begann und auswärts Beachtung fand, ihr Selbstbewußtsein gewaltig steigern mußte. In Deutschland nahm man die ersten Führer der Skandinavier, Tschechen, Russen um deswillen besonders freundlich auf, weil sie zum Teil in Deutschland erzogen worden waren und das eigene völkische Musikidiom innerhalb der Ausdrucks- und Formgrenzen der allgemeinen europäischen, d. h. der deutschen Musiksprache, unterzubringen suchten. Und als deren Nachfahren diesen Zusammenhang zu lockern und sich auf eigene Füße zu stellen wußten, wurden sie als Fremde rasch zu „interessanten“ Erscheinungen, die der Salondilettantismus besonders eifrig pflegte.

Es wird immerdar ein Kulturkuriosum bleiben, daß die Hochflut der Begeisterung für Richard Wagner mit der Zeit der kritiklosen Hinnahme der Kleinkunst Edvard Grieg's zusammenfiel! Aber auch außerhalb Deutschlands gewannen sich die Skandinavier, Tschechen, Russen und Finnen bald Boden. Daß ihnen immer ehrliche Teilnahme entgegengetragen wurde, darf bezweifelt werden; hier und da mochte der Wunsch, die deutsche Musik entthront zu sehen, mitspielen.

Man wird nicht alle nationalen Schulen, die im 19. Jahrhundert aufkamen, auf dieselbe Stufe stellen dürfen. Ist z. B. bei Dvořák das nationale Wesen nur sozusagen ein Saum an der Gewandung seines zentral-europäischen Musikwesens, so erfolgte bei Grieg je länger je mehr die Absage an dieses; immer auffallender beschränkte er sich auf nationale Idiotismen und Floskeln. War ihm dies wirklich inneres Bedürfnis, oder war es die Folge einer Erkenntnis, daß seinen großen Werken doch dilettantische Züge eigneten, die ihm auf die Dauer den Ausdruck in breiten Formen unmöglich gemacht hätten? Ist man sich des krassen Widerspruches zwischen der Ausdruckswelt seiner e-moll Sonate z. B. und den



kleinen Nippsachen, die er schuf, bewußt, so kommt man unwillkürlich zu einer solchen Annahme. Von den Russen sind einige Vertreter einer nur halbeuropäischen Musikanschauung, ihre Werke durchsetzen asiatische Barbarismen, die in ihrer monotonen Rhythmik und kakophonen Aufdringlichkeit nur musikalischer Unbildung zusagen können oder jener blasierten Überbildung, die wahllos nach dem Neuen greift, weil es neu ist.

Wäre es denkbar, daß eine sich auf national abgegrenzte Ausdrucksmittel stützende Kunst je eine Gefahr für unsere eigene bedeuten könnte? Die Frage ist wohl schon aufgeworfen worden. Nimmt man die Möglichkeit des Unterganges unserer Kultur an, so darf die Frage bejaht werden, sonst nicht. Denn man mag in der fremden Musik allerlei Reizvolles und künstlerisch Brauchbares sehen, allgemeinen Wert besitzt sie um deswillen nicht, weil sie selbst sich ja in ihren Ausdrucksmitteln bescheidet, in einseitiger Weise Einseitiges pflegt.

Wäre die deutsche Musik, als sie ihre höchste Höhe erklommen, nicht in einen Zeitraum gefallen, in dem das Deutschtum fast nur ein theoretischer Begriff für die politische Welt war, wäre nicht die Sehnsucht nach neuen, besseren Zeiten der Leitstern gewesen, an dem sie sich aufrichtete, sie würde wohl ein ganz und gar anderes Ansehen erhalten und nicht jenen großen weltbürgerlichen, rein menschlichen und schönen Zug gewonnen haben, der sie zur Musiksprache schlechtweg werden ließ. Das Beste, das Dauernde hat das Deutschtum bislang der Kulturwelt ja meist dann gegeben, wenn ihm die politischen Verhältnisse die Bewegungsfreiheit nach außen beschränkten und seinen wunderbar reichen inneren Kräften rege Flügel liehen.

Reflektorische Tätigkeit bereitete den Boden für die nationalen Schulen unserer Zeit vor. Aber diesen selbst eignet die Reflexion als vorwiegende Triebkraft des künstlerischen Schaffens nur teilweise. Ganz und gar frei ist der erste echte Vertreter des Nationalismus in der Musik von ihr, Frédéric Chopin. Gewiß konnte das, was an seiner Kunst national ist, nur aus dem Gefühle der Zusammengehörigkeit mit einem geknechteten Volke erwachsen, aber das geschah, der künstlerischen Absicht, dem Grundplane nach, unbewußt. Die reflektorische Tätigkeit setzte bei Chopin erst ein, wenn es die letzte Hand an seine Werke zu legen galt: da wurde gefeilt und gereinigt, bis der Schein des leicht Hingeworfenen erreicht war. Daß Chopin nur zum Teil in seinen Werken einen nationalen Standpunkt vertritt, kann nur kurz angemerkt werden; seine Mazurken sind ohne Frage dahin zu zählen, nicht auch seine Polonaisen, deren Grundrhythmus vielleicht auf spanischen Ursprung der Form hinweist. Wie Chopin für die polnische, hat Liszt, der seine Kunst — freilich vergeblich — weiterzubilden versuchte, für die ungarische Musik gewirkt. Das slawische Element der Musik zeigt sich besonders in dem überwiegenden elegischen Moll-

charakter mit Anklang vornehmlich an den lydischen Kirchenton; bedeutsam erscheinen auch die vielen übermäßigen Intervalle und besondere Rhythmen, bei Liszt dann noch der schroffe Wechsel zwischen Dur und Moll u. a. m. Der jungrussischen Musik eignet ein mannigfach von dem zentraleuropäischen abweichender Periodenbau, die Gliederung in 3, 5 oder 7 Takte; man findet in ihr eine bedeutsame Hinwendung zur Chromatik und daneben als Reste eines offenbar originären Tonempfindens eine starke Liebe zum Mollgeschlechte. Daneben stoßen wir wiederum auf rhythmische Besonderheiten, einförmige Rhythmen, die sich in endlosen Wiederholungen abhaspeln, melodische Eigenheiten usw. Das Besondere im Charakter der Völker an der Auffassung darzulegen, die sie in der Musik vom Naturleben äußern, wird einmal eine lohnende Arbeit sein. Aber nur der Musikphilologe, der dichterisches Empfinden besitzt, sollte sie lösen. Für die Russen bietet Tschaikowsky's Kleinkunst da ein dankbares Objekt, und ein Vergleich zwischen den Russen und den Skandinaviern in dieser Hinsicht wird überaus bezeichnende Resultate zutage fördern über das rein Musikalische hinaus, für die Volkspsychologie. Man wird dann vielleicht auch zu dem Begriffe von musikalisch krankhaften und gesunden Völkern gelangen und als zu diesen zählend besonders die Skandinavier betrachten.

Diesen Standpunkt einnehmen, heißt nicht das, was Kjerulf, Grieg, Svendsen u. A. geschaffen, in Bausch und Bogen billigen. Aber jene Männer könnten mit anderen (die Deutschen vor allem haben bessere Vorbilder) Führer zu größerer Einfachheit der Tonkunst werden, vorausgesetzt freilich, daß unsere Lebensbedingungen sich ändern, und dann Propheten der Neuordnung der Dinge aufstehen, wie einst deren Beethoven einer war . . .

Nur indirekt hängt mit der Frage, die uns hier beschäftigt, die der Einführung der exotischen Musik zusammen, um die sich der und jener so heiß bemüht. Sie kann auf sich beruhen bleiben. Ich habe schon an anderen Stellen gelegentlich angeführt, daß Ganztonreihen und Vierteltöne für die dramatische und programmatische Musik eine Bereicherung darstellen können, vornehmlich, um Lokalfarben zu geben. Vierteltöne in die reine Musik einzuführen, erscheint mir ein ganz vergebliches Bemühen. Charakteristisch sind sie nur für primitive Musikzustände. Die einstimmige Weise der scharfzehrigen Naturvölker kennt sie. In der modernen, harmonisch bestimmten Musik würden sie nur das Tohuwabohu des herrschenden Klangwesens, das sich, je länger je mehr zu einem Klangunfugswesen entwickelt, vermehren helfen. Und davor behüte uns der Genius der Tonkunst . . .

Die Welt ist voll von sonderbaren Aposteln, die alle ihre gläubigen Jünger finden. Josua Kuhn wollte in Amden oberhalb des Walensees eine Kolonie weltüberdrüssiger Menschen ansiedeln; vor kurzem haben wir den

Versuch einer Wiederbelebung des Wodan-Kults erlebt, und „Allvater“ spukt immer noch in gewissen Köpfen; der eine plantscht im Wasser, der andere in Gebeten, der Dritte heilt die kranke Welt durch Kauen: da kommt vielleicht auch noch einer (Musik als Medizin, dieser uralte Scherz, taucht auch immer wieder wichtigtuerisch in der Tagespresse auf), der uns als Ideal die Musik der Fidschi-Insulaner hinstellt. Am Ende hören wir ihn und seine Genossen, die er ja sicherlich finden wird, noch von einem Musik-Hagenbeck geführt: in den zoologischen Gärten, als an den Orten, die seinen Kunstbegriffen am nächsten stehen! Warten wir den Gang der Dinge ruhig ab. Aber das eine sollte man doch bedenken: nicht alles, was im Interesse der Wissenschaft erforscht werden muß, darf in die gangbare Münze der Praxis umgesetzt werden, und jedes Ding ist bis zu einem gewissen Grade an seinen Ort und seine Zeit gebunden, und es kann nicht immer an eine andere Stelle verpflanzt werden, ohne in Gefahr zu geraten, seines Wesens Kern zu verlieren.

Th. Billroth hat in seiner durch Hanslick herausgegebenen Arbeit „Wer ist musikalisch?“ (Berlin 1895) allerlei zu unserer Frage Gehörendes gestreift. Die Schrift hatte wohl ihre Anfänge in Briefen und mündlichen Aussprachen mit Brahms, und Bemerkungen von Billroths Assistenten Dr. Büdinger über das Marschieren und Dr. von Fleischl, der etwa 1000 italienische Volkslieder auf Tonalität und Gliederung untersucht hatte, gingen ihr voraus. Derartige Arbeit sollte noch auf andere Volkslieder auf Tänze usw. ausgedehnt werden. Auch dürfte, wie schon gesagt, eine Statistik der verwendeten Intervalle nicht fehlen, sollen wir in die Lage versetzt sein, das verschiedene nationale Wesen möglichst genau auf Formeln zu bringen. Ganz wird das freilich wohl nie gelingen, denn die Grenzen zwischen den einzelnen Kulturgebieten stehen nicht unverrückbar fest, so daß wir z. B., wenn wir auch unsere Periodisierungsweise als die Norm für unsere zentraleuropäische Musik erkennen, doch auch Ausnahmen, wie fünftaktige Rhythmen finden usw. Außerdem aber läßt sich das, was die eigentliche künstlerische Wirkung ausmacht, beschreibend nicht völlig wiedergeben. Wir können noch so viele übereinstimmende Punkte etwa zwischen der Kunst Chopin's und der jungrussischen und ungarischen Musik auffinden und werden doch in jedem Zuge wieder gewaltige Unterschiede bemerken, Unterschiede, die das Ohr vor dem analysierenden Verstande wahrnimmt, und die dieser schwerlich je scharf wird fixieren können, derart, daß er den letzten Schleier vom Geheimnisse der künstlerischen Wirkung höbe. Vermöchte er das, so würden sich ja in der Tat Kunstwerke konstruieren lassen. Formelwesen und Mathematik aber, das wissen wir schon aus Eulers „Tentamen novae theoriae musicae“ von 1729, reichen dazu nicht aus, und ein Gesondertes bleibt die Schöpfung des Künstlers, ein anderes deren theoretische Betrachtung.

---

## GUSTAV MAHLER ALS OPERNDIREKTOR

VON RICHARD SPECHT IN WIEN<sup>1)</sup>

---

**A**m 1. Mai 1897 trat Gustav Mahler sein Amt als Kapellmeister der Wiener Hofoper an. Der Dirigent als „Star“ war damals noch keine derart typische Erscheinung wie heute; daß man einen Orchesterleiter einer Primadonna gleich verwöhnt, freilich auch, daß sich manche von ihnen auch wie Primadonnen betragen, ist eine der vielen unerfreulichen Errungenschaften der letzten Jahre, in denen die Neigung immer mehr überhand nimmt, die Wichtigkeit des Dirigenten in seinen Äußerlichkeiten ebenso zu überschätzen, als er vordem in seinen Innerlichkeiten unterschätzt wurde. Zur Zeit, in der Mahler nach Wien kam, war jenen verhältnismäßig wenigen, die sich mit Richard Wagners Kunstlehre vertraut gemacht hatten, die Bedeutsamkeit des Dirigenten als Beherrschers des Orchesters und der Sänger wohl aufgegangen, und Hans Richters ehrwürdige, von Bayreuther Glorie umschimmerte Gestalt war für sie die beste Verkörperung dieser Dirigentenart. Daß der Orchesterleiter im Opernhaus mehr sein müsse, der dramatische Architekt, wie Hermann Bahr es nennt, der Beherrscher des Szenischen ebenso wie der Darstellung, weil im Musikdrama jeder Wortakzent, jede Geste, jede Beleuchtung, jedes Bühnenbild nicht nur mit der Musik verflochten sein, sondern der Musik entspringen müsse — das haben erst die zehn nächsten Jahre gelehrt. Damals war — dem sogenannten „großen Publikum“ wenigstens — das Engagement eines neuen Kapellmeisters bei weitem nicht von dem Interesse, wie etwa das einer neuen Koloraturdiva oder einer neuen Primaballerina. So kam es, daß Mahlers Berufung in weiteren Kreisen keine allzu große Beachtung fand; nur in jenen engeren, edleren Gruppen des Publikums, jener Insel von zart Genießenden, die sich in jedem Bühnenhaus bildet, in dem wirkliche Kunst gepflegt wird und die man zwar selten beim „Prophet“ oder bei „Excelsior“ entdecken, dafür aber immer bei Mozarts und Wagners Werken finden wird, sah man dem neuen Orchesterleiter, dessen Name schon öfter als der eines der eigenwilligsten, fesselndsten und radikalsten Musiker und Dirigenten der jungen Generation aufgefliegen war, mit einiger Spannung entgegen.

Mit weit größerer freilich noch in den Kreisen der Bühnenkünstler und besonders in jenen der Hofoper selbst. Die „Mahlerlegende“, die späterhin so ungeheuerliche Dimensionen annahm, wurde schon damals, wenn auch nicht mit solcher Blutrünstigkeit wie später, zum Schreck der Allzeitgemütlichen von den Bänkelsängern des Kulissenklatschs getrillert.

---

<sup>1)</sup> Wir entnehmen dieses Kapitel mit Genehmigung des Verlages Schuster & Loeffler der soeben erschienenen Mahler-Biographie von Richard Specht. Red.

Diese Legende verzerrte das Bild eines fanatisch unbeugsamen, rücksichtslosen, keiner „Beziehungen“ achtenden, launenhaften, schroffen und nervösen Künstlers, der die Orchestermusiker mißhandle, die Bühnenkünstler in all ihren Empfindlichkeiten und Eitelkeiten verletze und beide nur als Instrumente betrachte, die er tyrannisiere und bis zur Erschöpfung anspanne — verzerrte dieses Bild zu dem eines halbnärrischen, größenwahnsinnigen Theatercaligula. Man wußte, daß Mahler die Budapester Oper in kurzen Jahren aus tiefster Verrottung auf eine Höhe gerissen hatte, die alsbald die Aufmerksamkeit der ganzen Musikerwelt auf die Aufführungen eines bisher — und seither wieder — als abgelegenes asiatisches Theater betrachteten Institutes lenkte; wußte aber auch, daß er von dort — wie fast von allen Bühnen, an denen er gewirkt hatte — in Unfrieden geschieden war; man hatte aus Hamburg immer wieder von Konflikten gehört, die zwischen ihm und dem Theatergroßhändler Pollini losplatzten; man wußte aus seinen früheren Zeiten, aus Kassel, Leipzig und Prag, mit welcher verbissener Energie er seine künstlerischen Forderungen durchzuhalten verstand und daß er in kleinen Provinzstädten mit zäher List Aufführungen des Fidelio, des Don Juan und Wagnerischer Werke hintertrieben habe und lieber Operetten dirigierte, um die geliebten Schöpfungen nicht der verruchtesten Entstellung preisgeben zu müssen. Was ihn doch als einen der Unbequemen verdächtig machen mußte, denen es um die Sache, um Ernst und um Überzeugung ging. Man wußte auch, daß er an allen Stätten seines Wirkens von den meisten gehaßt und nur von wenigen sehr geliebt worden war, und nahm sich nicht erst die Mühe zu untersuchen, ob diese „meisten“ nicht die typisch trägen, eitlen, nur auf die eigene kleine Persönlichkeit bedachten Vertreter des „ewigen Kitschs“, jene wenigen nicht die paar wertvollen, ernstlich dem Werk dienenden, nur auf Vollkommenheit des Ganzen bedachten Künstler waren, die — so wie jene anderen als die „kompakte Majorität“ — als die erhaltende Minorität in jedem Theaterinstitut anzutreffen sind. Es gab nur ganz wenige, die aus all diesen Anzeichen einen Künstler von herrlicher Unduldsamkeit fühlten, von der wundervollen Orthodoxie des Kunstbesessenen, dem nichts gilt als das Werk und sein inneres Gesetz; der sich nicht beschwichtigen läßt, ehe er die letzten Möglichkeiten der Interpretation erobert hat, der sich nicht mit einem gefälligen Ungefähr abfindet, wo eine Vollendung zu erreichen ist, dessen Reizbarkeiten nur das Negativ einer subtilen künstlerischen Empfindlichkeit und Empfänglichkeit bedeuten, und dessen Schonungslosigkeit im Anspannen und Überspannen aller Kräfte seiner Mitarbeiter am Werk eine berechtigte ist, weil er auch für sich selber weder Schonung noch Bequemlichkeit kennt. Und selbst für diese wenigen gab es eine Überraschung, als sie Mahler zum erstenmal am Werk sahen; weil sie sich zwar das rechte Bild seines in Sturm

und Flammen lodernden, niemals beruhigten Wesens gemacht hatten, aber doch nicht wissen konnten, welcher Art denn seine Kunst sei und zu welchen Ergebnissen der Interpretation sie zu führen vermochte.

Am 11. Mai dirigierte Mahler zum erstenmal den Lohengrin. Also ein Werk, das im Spielplan „stand“, wie nur wenige, dessen Wiedergabe gewissermaßen durch den Meister selbst sanktioniert war (wenn auch seither natürlicherweise durchaus andere Künstler auf der Bühne und nur wenige von damals im Orchester tätig waren) — und vor allem eines, in dem es unmöglich schien, irgendwie Neues zu enthüllen, das Richtige anders zu zeigen, als es die Tradition festgestellt hatte. Aber es war noch kaum die erste halbe Stunde vergangen, als alle unter dem zwingenden Eindruck einer erschütternden, nie zuvor erlebten Offenbarung standen. Schon nach dem Vorspiel, das kaum jemals früher in solch entmaterialisierter Verklärtheit, so vollkommen dieser Welt entrückt erklingen war, in Tönen, die gleich einem milde verzückten Leuchten aus fremden Fernen zu kommen schienen, brach nach einem Augenblick ergriffenen Schweigens ein Jauchzen aus, wie es nur aus ungeahntem Überwältigtwerden zu brechen vermag. Und im Verlauf des Abends wurde es jedem klar, daß hier ein unerhörter, jeder Selbstentäußerung fähiger und zu jedem Ringen um die Vollkommenheit entschlossener Wille waltete, der das scheinbar längstgekannte in einer Weise entschleierte, daß es wie ein ganz Neues und wie ein großes Wunder wirkte. Wodurch Mahler dieses Wunder vollbrachte? Das Rezept ist sehr simpel: er führte den Lohengrin einfach richtig auf. Richtig, das heißt nicht nur: dem Buchstaben des Meisters folgend, jedem seiner Gebote treu gehorsam, jedes Tempo erfüllend, jeder dynamischen Schwebung genauen Ausdruck gebend und jedem Akzent seinen bestimmten Wert. Das allein wäre viel; und ist mehr, als man es außerhalb Bayreuths in den meisten Aufführungen der großen Kunstinstitute zu hören bekommt. Aber damit dieser Buchstabe im Sinn des in ihm waltenden Geistes lebendig werde, bedarf es eines Tiefblicks, der nur dessen achtet, was das Werk selbst aussagt und alles vergißt, was Herkommen und Überlieferung daran verschleierte; und eines Enthusiasmus, dem im Augenblick solchen Nachschaffens nichts auf der Welt wichtiger ist, als daß jedes punktierte Achtel mit gleicher Vollendung und Reinheit zur Erscheinung werde wie die Totalität des innersten Gedankens, auf dem das Werk ruht. Beides war Mahler eigen: der heilige Wahn, der nur für die Schöpfung und in der Schöpfung lebt, deren Wiedergabe versucht werden soll; der außerhalb dieser geistigen Welt nichts anderes mehr kennt und gelten lassen will, der nicht ruht, ehe die innere Vision, die das Werk in seinem Nachschöpfer weckte, ohne Makel und ohne Rest zur sinnlichen Erfüllung wurde. Und ebenso die Juwelierfreude am Detail, am sublimen, einordnenden Gestalten der feinsten und verstecktesten Züge, das erst dem

Ganzen den wundersamen flimmernden Glanz und tausendfältige Lebendigkeit gibt. Dazu aber, zu dieser ganz selbstvergessenen, nur dem Werk dienenden Reinheit und Begeisterung und zu der intuitiven Sicherheit der nachschaffenden, stilbildenden Kraft noch eines: die Verachtung alles bloß Gewohnheitsmäßigen und Überkommenen, der Bequemlichkeit einer Interpretation, die mit sich zufrieden ist und ihre Berechtigung darin sieht, weil man es „immer so gemacht habe“. „Tradition ist Schlamperei“, hat man Mahler oft sagen hören, und wer ihn an jenem Lohengrin-Abend zum erstenmal am Pult sah, begriff sofort, was er damit meinte, und daß dieses prachtvolle Wort eines seines Berufenseins gewissen, von spendender Phantasie des Ohrs und des Auges gesegneten Künstlers nicht die Hüter wertvollen Besitzes treffen sollte; sondern die Ausrede bloßer Lässigkeit, die ihre Unkorrektheit hinter Autoritäten verschanzt. An jenem Abend schien alles neu: der Klang des Orchesters, das in tausendfachen Abschattierungen leuchtete, die Macht und Präzision der Chöre, die zum erstenmal nicht einem Männergesangsverein im Kostüm glichen, sondern die am Drama Anteil hatten; der Stil der Sänger, die sich von einem rätselhaften Willen gepackt und weit über sich emporgerissen fühlten. Und dadurch auch das Drama selbst. Man fühlte: hier war einer am Werk, dessen individuelles Leben erloschen und in das Leben der Schöpfung hinübergeströmt war, für die er sich in einer an Raserei grenzenden Hingabe darbrachte; der alles ringsum vergessen hatte und nur in das Werk versunken war bis zu seinem tiefsten Grund; der mit der Kraft der gleichen Verzücktheit, die den indischen Fakir bei seiner Beschwörung umfängt, andere an seiner Hellsichtigkeit teilnehmen ließ. Zusammenhänge wurden klar, die früher keiner beachtet hatte, längst Gewohntes strahlte in jungfräulichem Zauber auf und wurde mit dem ganzen keuschen Reiz des erstmaligen und unberührten Empfangens genossen; man erlebte Zartheiten von einer verschwebenden Delikatesse, Steigerungen von einer entladenden und befreienden Wucht, wie es in gleicher Intensität und Inbrunst vielleicht nur von jenen gespürt worden war, die Richard Wagner den Taktstock führen sahen. Hier war einer, der mit Begeisterung und Verzweiflung, mit aufwiegelter, ja fast erpresserischer Leidenschaft um jede Betonung der untergeordnetsten instrumentalen Stimme rang, dem jedes Zurückbleiben hinter der fleckenlosen Intention unerträglich war, der mit einer bis dahin ungehörten Beredsamkeit der Gebärde das Melos des Werkes in die Luft zeichnete und sein Erklingen erzwang; der jedem der Sänger das unbedingte Gefühl der inneren Freiheit gab, weil er jeden scheinbar sich selbst überließ und ihn doch in Bann hielt und jeden auf eine Höhe emporjagte, deren Erklimmen sich keiner zutraute. Aber man fühlte auch, daß hier einer war, der nicht nur die Macht solch unermeßlicher Hingabe hatte, sondern auch die des Sichbewahrens; der der anderen und ihrer Zu-

stimmung nicht bedurfte, weil er sicher in sich ruhte; der mehr war als bloß der, der sich jetzt in der beglückten Trunkenheit zu verschwenden schien; der sich zurücknehmen konnte, um immer wieder für gleiche Ekstasen bereitzustehen.

Sein Dirigieren, das vom ersten Augenblick an alarmiert und gefesselt hat, war damals durchaus anders als in seinen letzten Jahren, in denen er mit einer fast asketischen Sparsamkeit der Geste, mit leiser Andeutung wirkte und aus seiner innerlich um so bewegteren Gelassenheit nur in den dann unvergeßlichen, hinreißenden Momenten plötzlichen Aufschwungs oder jäh verwandelten Ausdrucks auffuhr, mit unbeschreiblicher Macht des beschwörenden, gleichsam peitschenden, durch die Luft pfeifenden Taktstockes. Damals aber war er von einer Beweglichkeit, die subjektiver und gewiß interessanter war als die spätere objektive Ruhe, aber manche vom Werk selbst abzulenken geeignet war; während andere wieder gerade in der Luzidität seiner Zeichen die Musik deutlicher empfangen, weil sie jedes Detail nicht nur durchs Ohr, sondern auch durchs Auge erfassen konnten. Nur daß Mahler niemals daran dachte, es dem Hörer auf solche Art zu erleichtern; sondern nur an die rechte Verständigung mit seinen Musikern, um derentwillen er gern jeden Spott wegen der unruhigen, überlebendigen Sprache seiner jetzt eine Melodie zärtlich aufschöpfenden, jetzt gleich einem Rapier zufahrenden, dann beschwichtigend abwinkenden und gleich wieder zu zornigem Niederstreich geballten Hände ertrug. Dort schienen sie einen kurzen Gesang aufzuscheuchen, hier wieder trieben sie heftig und resigniert zugleich ein allzuvordringliches Instrument ins Schweigen zurück, fegten wie mit Säbelhieben durch die Kolonnen allzuschüchtern akzentuierender Spieler und hetzten die braven Seelen in einen Aufruhr, vor dem all ihre subalternen Instinkte erschranken und dessen sie doch rätselhaft froh wurden; und manchmal war es, bei leidenschaftlicher, aus der dunkelsten Tiefe hervorbrechender Melodie, als ob diese Hände, die jetzt gleichsam unsichtbare Fäden an sich heranzogen und heranzerrten, den Leuten im Orchester die Musik aus dem Leibe haspeln wollten. Er zwang ihnen alles ab, was sie geben konnten; und mehr. Er setzte alles rings um sich in Flammen und Feuer. In seiner Sauerstoffatmosphäre brannten die trübsten Nachlichter plötzlich strahlend und taghell. (Und konnten es ihm nie verzeihen, daß sie dann, von ihm abgerückt, wieder nur ihren schwachen Öllämpchenschimmer verbreiten konnten.) Alle, Gebende und Empfangende, fühlten etwas satanisch Unersättliches, etwas himmlisch Sehnsuchtsvolles, etwas irdisch Bildnerstarkes in diesem ganz aufgebrochenen, ganz Wille zur Vollendung gewordenen Menschen, der am eigenen Leib ein Kunstwerk ausdrückte; in mächtig malender, in ruckweiser und heftiger Bewegung, ja oft stampfend und zappelnd, in plötzlichem erbitterten Staunen, wie es nur möglich sei, daß irgendeiner der



Ausführenden sich nicht ganz hingeben, nicht das Letzte schenken, nicht all sein Physisches mißachten und all sein Geistiges als geringes Opfer für die Seligkeit des Vollbringens hoher Musik darbringen könne. Manche fanden das übertrieben, meinten auch, daß sein ganzes Gehaben, diese so gar nicht auf den Zuschauer berechnete, gleichsam überlaute und sich preisgebende, ungezügelt überlebendige Beweglichkeit der Gebärde nicht in gute Gesellschaft passe, und vergaßen dabei nur, wie wenig wahrhafte Kunstübung und „gute Gesellschaft“ miteinander zu tun haben. Die anderen spürten hinter all diesen oft bizarren Äußerlichkeiten blitzartig den großen Künstler, der nicht neben dem reproduzierten Werk stand, sondern es ganz mit seinem Ich durchtränkte und in jenen Augenblicken es gleichsam neu produzierte; mehr, der die Gabe der Transfiguration hatte, der in diesem Moment mehr Richard Wagner als Gustav Mahler war, wie er späterhin bei seinem Nachschaffen des Figaro und des Fidelio mit Mozarts und Beethovens Hirn zu denken und mit ihren Herzen zu fühlen schien.

Das klingt übertrieben und ist es wohl auch, wie alles Formulierende; aber man wird daraus begreifen, was es denn eigentlich war, das Gustav Mahler als Dirigenten zu einer „Klasse für sich“ machte, zu etwas Einzigartigem, dem man unrecht tut, es mit anderem zu vergleichen, so wie man den anderen durch solchen Vergleich unrecht tut. Auf diese Dinge wird noch zurückzukommen sein. Wer diesen Eindruck von Mahlers Dirigieren nicht hatte, mit dem wird eine Auseinandersetzung freilich ein Ding der Unmöglichkeit bleiben. Er ist der einzige, bei dem ich das Gefühl hatte: „So muß Richard Wagner dirigiert haben“; der einzige, bei dessen Interpretationen fast immer — und nicht immer — die übermächtige Empfindung laut wurde: „Es ist so vollkommen, wie Beethoven oder Mozart oder Wagner es sich selber vorgestellt haben muß“. Während man bei den höchsten Leistungen der anderen fühlt, „es ist so vollkommen, wie ich mir's vorstellen konnte“. Nur daß die meisten eben viel lieber das hören, was ihrer eigenen, als das, was Beethovens Vorstellung entspricht. Weil die meisten nur sich, nicht den Meister suchen, der ihnen dort, wo er ihnen nicht gleicht, nur unheimlich und aufstörend ist. (Zur Aufklärung gewisser moderner Dirigentenerfolge.)

Dem Lohengrin folgte der Fliegende Holländer, folgte bald darauf Freischütz und Zauberflöte. Wenige Monate nachher war Mahler definitiver Direktor der Hofoper, und die Macht, die er ausübte, war so ungeheuer, daß sich alles im ersten Ansturm ergab, und daß sogar die Mediokratie ihm ganz verfallen war. Erst geraume Zeit später besannen sich die Ewiggestrigen auf sich selbst und rückten dann in doppelter Wut vor: im Haß gegen einen, der sich vermaß, anders zu sein. Der Möglichkeiten erfüllte, die sie verneint hatten. Der sie gar nicht gefragt hatte, ob er so

U. of M.

musizieren dürfe. Der ihrer nicht zu bedürfen schien, und in dessen Unabhängigkeit sie die Verachtung gegen ihresgleichen fühlten; dessen Beispiel ihnen unbequem, beschämend und lästig war, weil es neue Maßstäbe aufstellte und ihre Minderwertigkeit ad absurdum führte. Dazu aber kam das Ressentiment gegen den, dessen Zauber sie zuerst erlegen waren: sie konnten es ihm nicht verzeihen, durch ihn überwältigt worden zu sein. Unter allen, die gegen Mahler mit verkennender Schmähung, mit empörter Gegnerschaft, mit überzeugter Abneigung losgingen, waren keine giftiger, maßloser, entstellender, tückischer als jene, die sich zuerst vor seiner Größe geneigt hatten. Aber das kam erst später. In Mahlers erster Wiener Zeit hatte der Widerspruch geschwiegen. Man hatte eine Intensität erlebt, die befreiend wirkte und den Alltag tief unter sich ließ, und gab sich diesem schönen Gefühl bedenkenlos hin. Erst lange nach diesem Rausch, in den Mahler nicht nur die wertvollen, sondern auch kleine und sonst gewöhnlich gegen das Große widerspenstige Naturen versetzt hatte, merkte man, wie unwienerisch seine Art war, mit der er Wien erobert hatte; wie fern von aller Selbstgenügsamkeit, von der Freude am lebenswürdig Leutseligen, von aller Kunstspielerei, vor allem aber vom Kultus des Privat-Persönlichen; wie zelotisch unerbittlich im Gehorsam gegen das reine und unantastbare Gebot der Kunst, wie verachtungsvoll gegen alles Mittelmaß des Populären diese Art war. Man ließ sich damals alles von ihm gefallen. Dinge, die vor ihm keiner hätte wagen dürfen: die Zumutung ungekürzter Wagneraufführungen, ehrenwörtlich besiegelte Abschaffung der Claque, Verfinsterung des Zuschauerraums, um zur Konzentration und zum Einstellen auf die malerische Sinnlichkeit des Bühnenbildes zu zwingen; die Aussperrung der Zuspätkommenden bei strengen Werken; eine Erziehung des Publikums mit einem Wort, die diesen äußerlichen, aber organisch mit ernstlichem Kunstempfangen zusammenhängenden Dingen anderes gesellte: die Achtung vor der Reinheit und Subtilität der Aufführung einer Schöpfung und das Bedürfnis nach solcher Reinheit wurde wachgerufen, einzig durch den hohen Ernst der wundervollen Arbeit, deren Verrichtung man zusah.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Wie Mahler auch sonst, und, wenn es sein mußte, durch persönliche Einwirkung erzieherischen Einfluß auf sein Auditorium nahm, mögen zwei hübsche Episoden erweisen, deren Zeuge ich war. Die eine in Hamburg: an dem Abend, an dem ich ihn zum erstenmal dirigieren sah. „Walküre“. Das Glockenzeichen rattert; im Haus wird's stiller, einzelne suchen noch ihre Plätze auf, andere schwätzen. Ein Flüstern „Ah, Mahler“ geht durchs Haus: ein kleiner, sehniger, mit heftig stampfendem Schritt durchs Orchester eilender Mann mit scharfem Antlitz, in dem etwas Leidendes und etwas hart und herrisch Entschlossenes war, kam zum Pult, ließ einen Augenblick lang die blitzenden Brillengläser ins Parterre funkeln und gab das Zeichen zum Beginn: das Sturm- und Donnermotiv begann in den tiefen Streichern zu wetterleuchten. Aber noch ist Unruhe im Haus. Mahler macht ein Zeichen

Es dauerte freilich nicht allzu lange, bis man sich der Gefahr dieser Entwienerung bewußt wurde und bis der Chor der Rache sich zur Revolte sammelte. Aber wie gesagt, das kam erst später.

unwilliger Ungeduld; aber es will nicht still werden. Da klopft er kurz ab, unterbricht, legt den Taktstock hin und wendet sich mit verschränkten Armen ruhig zum Publikum: „Bitte, ich kann warten!“ Totenstille, dann stürmischer Applaus und sofort darauf andächtigste Ruhe und stillstes Empfangendes schmerzlich schönen Werkes. Ich erinnere mich noch, daß ich mir damals dachte: „In Wien könnt' er sich so was nicht erlauben.“ Man weiß seither, daß er sich auch in Wien Ähnliches „erlaubt“ hat, und daß er es sich erlauben durfte, weil jeder fühlte, daß dort einer saß, der das Recht dazu hatte und der fordern durfte, daß seine entrückte Hingebung an das Werk und seine Wiedergabe zumindest mit der Ruhe des Respekts, wenn schon nicht mit der der gleichen Hingebung miterlebt werde.

Die zweite in Wien, als der vielgefeierte, von einem jugendlichen „Hermannbund“ schwärmerisch umringte Hermann Winkelmann Grund zu haben glaubte, gegen Mahler verstimmt zu sein; was für seine sehr ungestümen Anhänger ein Anlaß war, bei jeder möglichen und unmöglichen Gelegenheit für ihren Liebling zu demonstrieren und ihn, wenn er sang, nach jeder Phrase durch vehementen, lauten Applaus auszuzeichnen. Wenn Leonore im Fidelio sagte: „Er hat eine Stimme, sie geht zu der Tiefe des Herzens,“ so deuteten sie's auf Winkelmann; ebenso wenn irgendeine andere Stelle auf ihn bezogen werden konnte, und immer, wenn der außerordentliche Künstler irgendeine Phrase gesungen hatte, prasselte störendes und stimmungszerreißendes Händeklatschen und Schreien mitten in die Musik hinein. Begreiflich, daß Mahler dies verdroß, dem die Kontinuität der dramatischen Stimmung das Höchste der Interpretation war. Sodaß er eines Abends, als es wieder so zugegangen war und als der „Hermannbund“ wieder einmal an der Bühnentür auf seinen Abgott wartete, plötzlich mitten unter den jungen Leuten stand, die einen Moment lang verdutzt zurückwichen, dann aber in dem echten Gefühl begeisterter Jugend in turbulente Hochrufe auf Mahler ausbrachen. Aber Mahler wehrt sie unwillig ab und richtet das Wort an sie: „Ich will eure Hochrufe nicht und bitte mich damit zu verschonen. Von einer Jugend, die keinen Respekt vor dem Kunstwerk und vor dem Schaffen der großen Meister hat, will ich nicht gefeiert werden.“ Und als die Jünglinge betreten schweigen, setzt er lebhaft fort: „Ihr wollt einen Künstler ehren und zerstört das Werk durch euer Dazwischenrufen und -schreien. Ich verehere Winkelmann gewiß ganz so wie ihr, weil er ein Künstler ist, der weiß, daß zuerst das Werk kommt und dann der Darsteller; daß der Sänger nur das Werkzeug im Dienst des großen Meisters ist. Ich bin sicher, daß gerade Winkelmann, den ihr durch euren Applaus feiern wollt, aufs tiefste verletzt ist, wenn um seinetwillen die Stimmung zerrissen und der Fortgang des Dramas aufgehalten oder ganz zerstört wird. Wenn ihr am Schluß des Aktes applaudiert, oder wenn der Sänger von der Szene abgeht, und wenn das nicht aus törichter Demonstration, sondern aus Begeisterung geschieht, ist nichts dawider zu sagen; aber mitten in eine Szene hinein zu applaudieren und zu rufen, ist barbarisch, scheußlich, unkünstlerisch und gerade der Jugend unwürdig, die doch künstlerisch fühlen sollte. Also denkt nach — und tut's nicht wieder!“ Wendet sich und geht, während jetzt der Enthusiasmus der Leichtbewegten losbricht und helle, stürmische Rufe „Hoch Mahler!“ erklingen Mahler dreht sich um, lacht und sagt: „Jetzt nehme ich eure Hochrufe an. Denn jetzt bin ich ja von der Szene abgegangen.“ Die Lehre hat gefruchtet; fortan herrschte vollkommene Ruhe während der Akte. — Bei dieser Gelegenheit mag auch

Etwas anderes begann sogleich: die Widerstände im Haus selbst. Mahler hatte sich vermessen, auf „Lieblinge“ zu verzichten und wollte nichts von irgendwelchem Starwesen wissen. Und mehr: er hatte sich unterfangen zu zeigen, was ein Ensemble sei; was es bedeute, wenn ein Wille zum Ganzen am Werk war. So gab es sofort Aufruhr; verwöhnte Künstler, wie van Dyck oder die Renard gingen zu offenem Widerstand über, um freilich schließlich zu unterliegen. Aber die eigentliche Gefahr kam nicht von den gekränkten Großen, sondern von den plötzlich emporgehobenen „Kleinen“. Daß er unbeugsam bleiben mußte und sich seine Arbeit an einem ganz in Richard Wagners Geist geübten Darstellungsstil nicht durch Primadonnen- und Primosignore-Launen gefährden lassen durfte, war klar, und niemand bedauerte es mehr als er selber, wenn die künstlerische Einsicht bedeutender Gesangsdarsteller kleiner war als ihre private Eitelkeit, und wenn das Institut sie verlieren mußte, statt daß sie sich, vertrauensvoll und mancher seiner Schroffheiten ungeachtet, seiner Führung überlassen hätten. Aber mit wahrhaften Künstlern hatte er kaum jemals wirkliche Konflikte. Das beweisen nicht nur jene heute einzig den Ruhm der Hofoper bedeutenden Sänger, die durch Mahler erst gelernt hatten, um ihre Kunst zu ringen, wie Jakob mit dem Engel, und alle Möglichkeiten ihrer Begabung zu entfalten. Auch jene, die ihm unwillig, ja oft mit Zorn und Abscheu folgten, fühlten, was es hieß, mit ihm zu arbeiten, sich von ihm peinigen und unbarmherzig bis zur Erschöpfung alles — und mehr als alles — abverlangen zu lassen, was ihr Naturell herzugeben vermochte. In Theodor Reichmanns Tagebüchern sind derartige immerwährend umspringende Gefühle verzeichnet: Wut und Grimm gegen den „jüdischen Affen“, gegen diesen frechen kleinen Kobold, der sich unterstand, ihn zu korrigieren, ihn zu maßregeln, ja gar zu anderem zu zwingen, als er zu geben gewohnt war; und das nächstmal werde er es sich nicht mehr bieten lassen und ihm ins Gesicht schlagen. Aber er läßt es sich immer wieder bieten; und nach dem unerhörten Erfolg der Vorstellung schreibt er in einem einzigen Jubel von dem

erwähnt werden, daß Mahler, der den allegorischen konventionellen Theatervorhang nicht vertragen konnte und dessen Gefühl zumindest bei ernsten Werken den einfachen, in der Mitte sich teilenden, seitlich aufziehenden Bayreuther Samtvorhang forderte, bei seiner höheren Behörde mit seinem Wunsch nicht durchdringen konnte. Worauf er kurz entschlossen aus seiner Tasche den Vorhang anschaffte und ihn der Hofoper zum Geschenk machte. Ebenso wie er zwei Jahre vorher in Hamburg die Anschaffung neuer und die Reparatur alter Orchesterinstrumente — beides war zur rechten Klangerzielung unbedingt nötig — bei den Stadtvätern, die das Theater subventionierten, nicht durchsetzen konnte und deshalb aus seinen Privatmitteln für diese Verbesserung sorgte. Beide Fälle waren mit empfindlichen Kosten verbunden; aber Mahler hat dessen nie geachtet, wenn es der Reinheit des durch seine Kunstarbeit erzielten Eindrucks galt.

„Gott Mahler“, der ihm eine Leistung abgerungen habe, wie er sie nie zu geben geahnt hätte; dem man alle Kränkung, alle Plage verzeihen und den man anbeten müsse. Hier spricht ein Aufrichtiger (wenn er auch immer wieder in schäumenden Zorn und freilich dann auch wieder in verzückte Dankbarkeit fällt); aber innerlich dachten alle wirklichen Künstler des Hauses so. Weil sie den anderen Künstler spürten; und weil sie nicht nur die eigene Wandlung fühlten, sondern schließlich nach allem Sträuben und allem Bangen vor dem Wagnis des Ungewissen doch merkten, daß sie nicht nur zu äußerlich stärkerem, sondern auch zu ganz anders wertvollem Erfolg gestoßen worden seien; erst fast wider Willen, dann, aber doch, sei es auch mit verletzter Empfindlichkeit und beleidigtem Selbstgefühl vor der scheinbaren Mißachtung dessen, der sie nur als Instrument behandelte, mit wachsendem Glauben an den Größeren, der sie führte. Von den echten Künstlern der Hofoper hat sich keiner an Mahler vergriffen, und nur die wenigsten haben sich nicht schließlich mit ihm verständigt. Was ihm drohte, kam von anderer Seite. Kam von gekränkter Stareitelkeit und kam von der Mittelmäßigkeit.

Gewiß war bei Mahler auch etwas Trotz dabei, der gegen die „Lieblinge“ ging; und nicht nur, weil er — es wurde schon gesagt — Stars nicht brauchen konnte; keine verwöhnten Herrscher der Kulissen, nur Diener des Werkes. Sondern weil er sich's zutrauen durfte, zu zeigen, wie er gerade ohne die „gefeierten Herrschaften“ seine künstlerische Vision zu vollkommener Erfüllung bringen konnte. Es war auch wirklich so, daß Mahler mit den Großen zunächst gar nichts anfangen konnte. Er hat seine ersten, so unerhört eindrucksvollen und in atemlosem Entzücken empfangenen Vorstellungen fast nur mit den Sängern zweiten Ranges gemacht, die er sich „herrichten, zurechtbiegen“, erziehen konnte. Die „Großen“ waren viel zu aufgebläht von ihrer Würde, um sich das von dem „kleinen Juden“ gefallen zu lassen. Daher all die Affären der ersten Zeit, die „Zurücksetzungen“, weil er sich nicht durch die festgelegte Leistung eines Liebings den Stil seiner Aufführungen verderben lassen wollte. Bald aber zeigte sich eine andere Konsequenz. Die meisten der von ihm in die Höhe Gepeitschten, für einen Abend lang von seiner stählernen Hand Gehaltenen, sanken wie mit Sägespänen gefüllte Puppen zusammen, wenn er sie losließ, um zu erproben, wie es war, wenn sie einmal allein gehen und stehen sollten. Dann hatten sie eben nur wieder die unausrottbaren Gebärden konventioneller Dressur. Was mechanisch in ihnen wirksam werden konnte, war ja da. Aber was er gegeben hatte, konnte nur geistig wirksam sein. Und fiel deshalb gleich wieder ab, weil es nirgends haften konnte. Er hätte zehn Leben zu gleicher Zeit leben müssen, um alle die zu halten, die sein Hauch für Stunden aus den Marionetten der Routine zu leuchtenden Menschen gemacht hatte. Und er wurde es oft müde.

Daher kam es — um diese Dinge gleich in diesem Zusammenhang vorwegzunehmen —, daß man vom Direktor Mahler gesagt hat, er sei ein Unmensch gewesen, habe Karrieren verhindert, sei rücksichtslos und brutal über Leichen hingeschritten, habe in seinem schrankenlosen Egoismus Existenzen aufs Spiel gesetzt und wertvolle Menschen beiseite geschoben, wenn sie für ihn nichts mehr bedeuteten. Das Bild ist wahr und falsch zugleich. Wahr, weil Züge von Brutalität, Unmenschlichkeit, Rücksichtslosigkeit aus seinem Wesen nicht wegzuleugnen sind; falsch, weil sie unrichtig und in hämischer Verzerrung gesehen und eingestellt sind. Er war auch als Theatermann ganz Künstler, wußte nichts von Menschen, nur um eine Sache; war nicht egoistisch, aber egozentrisch, wie jeder, dem es gilt, seinen großen Traum zu großer Wirklichkeit zu machen. Wenn er ein künstlerisches Ziel vor Augen hatte, sah er nicht rechts und links; ihm galt dann nichts, was nicht diesem Ziel und seinem Erreichen dienen konnte, er vergaß alle Dinge und alle Menschen, wenn sie nicht just mit der Aufgabe zusammenhingen, die er sich eben jetzt gestellt hatte. Auch wenn diese Aufgabe nichts anderes als die Neuinszenierung einer Oper war. Er kannte dann nichts „Persönliches“, keine „Beziehungen“, nichts Menschliches im privaten Sinn; mit einer fanatischen Konzentration und mit erbarmungsloser Energie schaltete er alles aus, was ihn von seinem Ziele abgelenkt hätte, was ihn zu hindern oder gar seine Spannkraft zu schwächen drohte. Er hat in solchen Zeiten sorgenvollen Mitarbeitern im Orchester oft aus Eigenem geholfen; vielleicht sogar weniger aus Güte, denn seine Güte war anderer, kosmischerer Art und nicht auf den Spezialfall gerichtet, — sondern weil er das „kleine Mitleid“ nicht vertrug, das ihn innerlich auslaugte und schwächte; vor allem aber, weil er sorgengequälte, durch die bedrängenden Kleinlichkeiten des Tages gehetzte und an voller Hingabe gehemmte Mitkämpfer nicht brauchen konnte. Diese Hingabe, von der er selbst ganz erfüllt war, und die er sich unter Preisgeben der eigenen Ruhe, des Glücks, ja des physischen Wohlbefindens abforderte, verlangte er von allen, die mit ihm arbeiteten; er stand knirschend und fassungslos vor Rätseln, wenn sich verdrossene Abspannung oder gar Auflehnung meldete, und wenn nicht jeder weiter willig am Werk sein wollte. Dann freilich konnte er rücksichtslos, ja unbarmherzig werden; konnte es ebenso sein, wenn er Renitenz spürte, die sich geflissentlich von seinem brennenden, in Schaffenslust lohenden Willen abwandte, im dumpfen, tückischen Trotz des Hergebrachten verschanzt blieb und einfach dorthin nicht mitwollte, wohin dieser Wille wies. Dann freilich brachte dieser ganz kindliche, in seinem jähen Vertrauen und seinem jähen Mißtrauen gleich unschuldige und gütvolle Mensch es zuwege, den Widerspenstigen, mochte er im Orchester oder auf der Szene zu finden sein, durch verachtungsvollen, unerbittlichen Hohn aufs furchtbarste bloßzustellen; er war imstande, den schon

durch seinen grimmigen und schneidenden Verweis Aufgereizten und Zornzitternden zu zwingen, eine Stelle zwanzig-, dreißig-, fünfzig-, hundertmal wiederholen zu lassen, immer wieder durch ein böses Wort unterbrechend, immer wieder neuen Beginn zu fordern und nicht abzulassen, bis die Stelle so kam, wie er sie wollte, weil er sie innerlich so gehört hatte. Denn er wußte wohl, was er tat, und seine scheinbare „Unmenschlichkeit“ und die „boshafte“ Lust, den andern zu quälen, war nichts anderes, als was jeder tut, der die Welt des Theaters kennt: er ringt dem Zorn, der Verzweiflung, dem Außersichsein ab, was der widerstrebenden Borniertheit oder der absichtlichen Feindseligkeit in Ruhe nicht abzugewinnen ist; peitscht sie durch diese fast sadistische Marter über sich hinaus zu Leistungen, zu denen sich keiner fähig glaubte, und bringt sie zu Wirkungen, die dem Tobenden, zu tiefst Verletzten dann erst die Augen darüber öffnen, daß der gehaßte Dirigent dort droben doch besser gewußt habe, was nottut, und daß er ihm noch für seinen äußeren Erfolg und inneres Weiterkommen zu danken habe. Nur daß die Kleinen, die menschlich Minderwertigen, das doch nie über sich vermochten und vermögen; bei ihnen bleibt doch der Haß, die Rachsucht des Beschämten obenauf. In solchen Augenblicken war Mahler wahrhaft unheimlich; er konnte wirklich dasitzen wie ein böser Affe, sein Gesicht zuckte in tausend Teufeleien, er riß an den Nägeln, der Blick seiner sonst so wunderbar ruhigen, braunen, nach innen schauenden Augen wurde grünlich stechend wie der eines schlimmen Koboldes, sein weicher, fast frauenhafter Mund in einem hämisch verzerrten Lächeln versteint, das den rechten Mundwinkel erschreckend tief herabzog; er hatte dann etwas beinahe Grauenhaftes, Drohendes und Lähmendes zugleich; nicht nur für die Wertlosen, die sich ihm aus Bosheit oder bloß aus Gedankenlosigkeit und Faulheit widersetzen wollten, sondern auch für willige, arglose, aber schwache und scheue Naturen, die oft solch einen gar nicht ihnen zgedachten Blick auf sich bezogen, verwirrt und verzagt wurden, in Fehler gerieten, und nun erst recht zum Opfer seiner argen, grimmig sprungbereiten Wachsamkeit wurden und ganz den Faden verloren.

Wenn er in solchen Fällen ungerecht war, so geschah es nur deshalb, weil er vielleicht oft zu rasch war, Feindseligkeit und Widerstreben vorauszusetzen, wo manchmal wirklich nur eine Verschüchterung und Mißtrauen gegen die eigene Befähigung da war; es gab Sänger, die seinen Blick einfach nicht ertrugen, die aus dem Konzept kamen, und denen das schon Beherrschte entglitt, wenn ein scharfer Strahl hinter den blitzenden Brillengläsern mitten auf sie zuschoß. Aber gerade die Besseren unter diesen waren es bald, die sich dieser gleichgewichtlosen Kleinmütigkeit schämten und alles taten, um durch völlige Sicherheit des Erlernens ihr künstlerisches Gewissen robuster zu machen; die sich ganz aufschließen lernten bis an die Grenze ihrer Fähigkeit, ja oft, durch ein Lobeswort angespornt, zu dem

Mahler leicht bereit war, wenn er guten Willen und redliche Mühe fühlte, über diese Grenzen hinaus. Und so hat er oft das Wunder vollbracht, auch mit Sängern mittleren Ranges unvergleichliche Vorstellungen zu schaffen. Er war — bei den Kleinen von den Seinen — zu herzlicher, ja zu ungebührlich überschwenglicher Anerkennung immer geneigt. Bei den Großen dünkte es ihn unnötig, er wußte, daß ihrer sicher in sich ruhenden und sicher weiterschreitenden Kraft bloß Kopfnicken des Einverständenseins genügende Bekräftigung war, und daß sie nicht „Aufmunterung“, nur Bestätigung brauchten. Bei den anderen aber ließ er es an solcher Aufmunterung nicht fehlen, und da mochte es vorkommen, daß er, in jede Einzelheit des Kunstwerks verliebt, das er eben bereitete, oft eine Sängerin, die einen bestimmten hohen, zart angesetzten Ton, einen Sänger, der eine Phrase von bestimmtem Ausdruck besonders glücklich traf, ohne sonst jene starken künstlerischen Komplexe eigen zu haben, die er vom Gesangsdarsteller forderte, eben oft um eines Taktes halber, den er besonders nachdrücklich haben wollte, mit einer Rolle betraute und sich dann des Lobes für den Sänger nicht genug tun konnte, dem gerade diese Stelle niemand nachmachen könne. Kein Wunder, daß dann solche Bühnenkünstler, ohnedies entzündet und jeder Phantasie der Eitelkeit geneigt, einen solchen, im Moment oft übertriebenen Lobspruch gleich als Anweisung auf die Zukunft, als einen Wechsel auf eine Laufbahn betrachteten, zu der sie sonst nichts fähig gemacht hätte. Und noch weniger Wunder, wenn sie es dann, als diese Zukunft ausblieb und ihre Laufbahn eine ihrem Wesen, wenn auch nicht ihrer Einbildung gemäße wurde, an Groll, Ranküne, Unlust zur Arbeit, ja an Feindseligkeit und Intrigen nicht fehlen ließen. Was ihnen in Wien leichter wird als irgendwo anders; denn nirgends wird die Person des Darstellers zu solcher Wichtigkeit aufgebläht; bestehen solch wirksame Bündnisse zwischen Sängern und Reportern, die in der Zeitung gleich mit aufgedonnerten „Affären“ bereit sind; wird Dichter oder Direktor, Regisseur oder Dirigent, so hoch ihr künstlerisches Niveau das des Bühnenkünstlers überragen mag, so leicht dem „Liebling“ gegenüber ins Unrecht gesetzt, ja oft bis zur Machtlosigkeit ausgeschaltet.

Eine solche Affäre war denn auch der Anlaß für Mahler, von Wien zu scheiden, und wäre dem nicht so — wir hätten ihn und sein wundervoll großes Beispiel vielleicht noch mitten unter uns. Aber auch während der unvergeßlichen und der Erinnerung, wenn auch nicht der realen Nachwirkung unverlierbaren zehn Jahre, in denen Mahler die Wiener Hofoper führte, hat es derartiger kindischer Kulissenstürme mehr als zuviel gegeben, die alle durch solch vermeintliche Zurücksetzung oder „Wortbrüche“ veranlaßt waren; durch die Folgenlosigkeit mancher geglückten Leistung — aber eine Folgenlosigkeit, an der nicht Mahler, sondern das Versagen aller „Kehlköpfe im Kostüm“ schuld war. Das waren die Karrieren, die



Mahler vernichtete, die Existenzen, die er auf dem Gewissen hatte. Wer noch näher zusieht, wird entdecken, daß es sich niemals um wahrhafte, vielseitig gebildete Begabung, ja kaum jemals um willensfreudige, vertrauensvoll und unverzagt dem großen Führer folgende gehandelt hat. Keiner war bereiter als Mahler, selbst das geringfügigste Zeichen eines künstlerischen Wesens zu beachten und fördernd seinem Werk einzufügen, das er als kostbares Erbe denen zu hinterlassen gedachte, von denen er sich verstanden sehen und denen er nicht nur im Geistigen und Künstlerischen, sondern auch im Technischen ein Meister, ein großer Gebender sein wollte. Daß er auch hier Enttäuschung erlebte, daß es unter diesen Jüngern nur ganz wenige gab, denen der Kultus der eigenen geringeren Persönlichkeit nicht wichtiger und dringender war, als das Gebot, seinen „heiligen Gral“ — so drückte er es selber aus — zu den anderen weiter zu tragen, wenn er einmal nicht mehr sei — diese vom Standpunkt der anderen aus menschlich begreifliche, aber ihm selber oft Stunden bitterster Niedergeschlagenheit bereitende Tatsache soll auch in anderem Zusammenhang bedacht werden.

Unter den bedeutenden Künstlern, die jetzt an der Wiener Hofoper tätig sind und die fast durchwegs von Mahler gefunden und erzogen wurden, wird vielleicht mancher sein, der von stacheligen Launen, ja, mag sein, von grausamer Willkür des Augenblicks, aber keiner, der von Zurücksetzung oder gar von einer Hemmung seiner Entfaltung zu erzählen vermag. Das können nur die, deren Unproduktivität vor Entfaltung sicher war. All diese großen Gesangsdarsteller, die Mildenburg und die Gutheil, Weidemann, Schmedes, Hesch und Mayr, aber auch andere Begabungen von minder hohem, wenn auch genug reizvollem Wesen werden laut bekennen, daß sie das Beste, wenn nicht das Ganze ihrer Kunst der Führung Gustav Mahlers verdanken; daß er ihnen Bereiche erschlossen hat, von denen sie nichts geahnt hatten und die sie allein nie gefunden hätten; daß er ihnen Möglichkeiten der Vollendung gezeigt, eine Reinheit des Stils, eine überredende und doch immer die schamhafte Keuschheit des Ausdrucks wahrende Macht der Entäußerung und Entrückung gegeben hat, die mit den Schamlosigkeiten des Theaterbetriebs nichts zu schaffen hatte, und die das Werden, die Arbeit des Gestaltens, das langsame Erwachsenlassen eines neu wiederzugebenden Werks noch mehr zu Andacht und Fest machte, als es dann die endgültige Erfüllung vor den Vielzuvielen war. Aber auch Mahlers boshafte Feinde, auch jene, die von der Hoheit seiner Seele und dem leidenschaftlichen Fanatismus seiner nur die Schöpfung verlangenden und der Beschwerden der Wehleidigen nicht achtenden Kunstübung keine Vorstellung haben konnten, weil ihrem nur auf Erfolg, Vorwärtskommen, hohe Gage gerichteten Sinn von Anbeginn an jede derartige von den Eitelkeiten des Ich abgewandte, nur der Sache dienende Regung

fremd und unverständlich bleiben mußte — auch diese haben immer eingestehen müssen, daß die Arbeit mit Mahler, der Reichtum dieser schenkenden Stunden, die Fülle der Anregung und des Lernens das Höchste war, was sie erleben durften, und daß sie all die „Unbill“ gern noch einmal ertrügen, wenn ihnen noch solche „Probetage“ mit Mahler vergönnt werden könnten. Dieser „Unmensch“ faszinierte alle. Sogar den Gehässigen. Um wieviel mehr erst den, der sich ihm ganz ergab und für den er zum Verhängnis werden konnte; er war dann Hebbel gleich, hatte etwas vom „Gehirnraubtier“, schöpfte und leerte die Menschen aus, die nicht immer Vorrat genug hatten, um ihn mit Mahler und an ihm zu erneuern. Er hat Menschen gesucht und eben dadurch auch Menschen verbraucht wie wenig andere, und hatte doch, wenn er nicht eben durch Niedrigkeit, Falschheit oder Untreue enttäuscht wurde, selbst eine oft rührende Treue gegen solche, die ihm auch nur den Wahn des Verstandenwerdens gegeben hatten. Aber von diesen gleichfalls viel verkannten und verleumdeten Beziehungen zu sprechen, ist hier nicht der Ort und ist es, mit wenigen Ausnahmen, zu früh: die, denen er sich darbrachte und denen er Wunden schlug, sind noch zu nahe unter uns.

Mahler ist vielleicht menschlich von einem nicht freizusprechen: daß er in seinem sachlichen Fanatismus gar kein Gefühl für Allzumenschliches hatte; daß er ganz unfähig war, sich in kleine Gesinnung hineinzudenken, und mehr: daß er unbarmherzig gegen sie war. Er wußte es wohl gar nicht, wie tief und unheilbar er die Empfindung schwächerer und gerade durch ihre innere Unsicherheit verwundbarer Menschen verletzte, und konnte grausam gegen solche werden, bei denen er ihres kleinlichen Eigendünkels oder auch nur ihrer künstlerischen Mängel halber manche Qualitäten des Gemüts oder des Charakters übersah. Auch kümmerte er sich gar nicht darum; er war immer so tief in seine Aufgabe verstrickt, daß er für Sentimentalitäten nicht Zeit zu haben glaubte, und schroff beiseite schob, was ihn hemmen konnte. Freilich aber: immer nur bei solchen, mit denen auch nicht die geringste Verständigung möglich war. Wo er den Willen zur Mitfolge spürte und Vertrauen zu seiner Führung, hat er sich auch immer aufgeschlossen, und wenn solche Mitarbeiter auch — wie jeder, der mit ihm zu tun hatte — unter seinen sprunghaften Launen und Unberechenbarkeiten zu leiden hatten, konnte sich doch nur Verständnislosigkeit durch ihn wirklich verletzt und bis zur Unversöhnlichkeit gekränkt fühlen. Sicher aber, daß gerade diese Mißachtung kleiner Menschlichkeiten es war, die ihm unheilvoll wurde und die ihn und uns um die Vollendung seines Reformwerkes brachte.

---

# EINE NACHLESE UNGEDRUCKTER WAGNER- BRIEFE

MITGETEILT VON LA MARA

---

## I.

An Matteo Salvi,  
Operndirektor in Wien<sup>1)</sup>

Wien, 18. Nov. 61.

Sehr geehrter Herr Direktor!

Ich lese in verschiedenen Blättern, unter Anderem in der Ost-Deutschen Post von vorgestern, die Notiz, daß mir von der hohen k. k. Hoftheater-Direktion für meine Oper „Tristan und Isolde“ ein Honorar als Reugeld ausgezahlt worden sei.

Ich glaube mich nicht ohne Anspruch auf Erfolg an Sie mit der Bitte wenden zu dürfen, durch eine prompte Erklärung jener Behauptung entgegen treten zu wollen, und erwarte Ihre gefällige Anzeige davon.

Mit größter Hochachtung habe ich die Ehre zu verbleiben

Ihr sehr ergebener Diener

Richard Wagner

## II.

An Buchhändler ? in Leipzig<sup>2)</sup>

Geehrtester Herr!

Mit meinem besten Dank für die letzten Besorgungen, ersuche ich Sie heute mit der gefälligen Anschaffung der auf dem beifolgenden Zettel verzeichneten Bücher für mich fortfahren zu wollen. Sie würden mich sehr verbinden, wenn Sie zuvor von diesem Verzeichnisse Herrn Dr. H. Brockhaus Kenntniß geben und seine Meinung über die von mir getroffene Auswahl einholen wollten; jedenfalls wäre es mir lieb, wenn er bei dieser Gelegenheit davon benachrichtigt würde, daß ich auf diese Weise zur Selbsthilfe geschritten bin und ihn demgemäß von jeder Bemühung in dieser Angelegenheit befreit zu wissen wünsche.

Die Zahlung wollen Sie gefälligst, nach Anzeige des Betrages an mich bei Gelegenheit der Sendung, in Leipzig selbst von mir zugesendet erwarten, da ich es leichter habe eine Zahlung an Sie dort anzuweisen,

---

<sup>1)</sup> Autograph in der Bibliothek der Accademia Santa Cecilia in Rom.

<sup>2)</sup> Autograph aus dem Besitz von Frau Sofie Schubart-Czermak in Dresden.

als die nicht unansehnliche Vertheuerung durch die Kosten des Postvorschusses zu tragen.

Für den Einband der Bücher werde ich von jetzt an hier am Orte selber sorgen, da ich neuerdings mit einem geschickten Buchbinder mich zur Zufriedenheit eingerichtet habe.

Hochachtungsvoll ergebenst

Richard Wagner

Luzern, Hof Tribschen, 15. Juni 1869.

[Auf einem beiliegenden Zettel:]

1. Weber. „Indische Studien“, Berl. u. Lpz. 1848.  
(Auswahl der Bearbeitungen der „Upanishat“.)
- 2.<sup>1)</sup> Roth. „Zur Literatur des Veda.“ Stuttg. 1846.
3. Brockhaus. Indische Märchen. Aus dem Sanskrit übersetzt.  
(Deutsch.) Lpz. 1859. (2 Bdchen.)  
(Die Übersetzung allein. 2 Thle. 1843.)
4. „Prabodhatschandrodaya“ (deutsch übersetzt) Königsb. 1842 (bei Theile).
5. Wilson. Indisches Theater. (deutsch übers. von Wolff.) 2 Bde.  
Weimar 1828.
6. Benfey. Pantschatantra. Indische Fabelsammlung. (Deutsch.)  
Leipzig 1859. 2 Bände.
7. Lassen. „Indische Alterthumskunde.“ 4 Bde. Bonn (1844—61).  
Bd. 1 (2. Auflage) Lpz. 1867.
8. Saint-Hilaire. „Essai sur la philosophie Sāṅkhya.“ Paris 1852.
9. Colebrooke. „Essai sur la philosophie des Hindous.“ Französisch  
von Pauthier. Paris 1833.

### III.

An die Hofoperndirektion in Wien<sup>2)</sup>

Werthester Freund!

Es thut mir wahrhaft leid, daß die erste Nachricht, welche ich seit meinem Fortgange aus Wien von dorthier erhielt, die beiliegenden Zeilen des Fräulein v. Siegstädt sein mußten.

Über die Beurlaubung dieser Dame war ich mit Herrn Direktor Jauner vollständig übereingekommen; es schien mir dies auch im Einklang mit

<sup>1)</sup> Darüber steht von fremder, vermutlich von Prof. Brockhaus' (Wagners Schwager) Hand, deren Korrektur auch an anderer Stelle sichtbar ist, eingefügt: „Colebrooke über die Vedas, übers. von Poley.“

<sup>2)</sup> Autograph dieses und der folgenden 2 Briefe aus dem Besitz von Operndirektor Jauner in Wien.

den Versicherungen des Fürsten Hohenlohe zu stehen, welcher mir schließlich von selbst das Versprechen gab, jede erdenkliche Rücksicht auf meine Aufführungen in Bayreuth zu nehmen. Sollten dagegen dies Alles nur schöne Worte gewesen sein? Ich würde für diesen Fall annehmen, daß man den Vorsatz gefaßt, mich in Wien nicht wiederzusehen. —

Eine freundliche Nachricht über den Fortgang des Lohengrin wäre mir wohl erwünschter gewesen; ich läugne das nicht!

Vielleicht folgt alles Gute noch nach?

Mit den besten Grüßen

Ihr ergebenster

Richard Wagner

Bayreuth, 20. Dez. 1875.

#### IV.

An Operndirektor Franz Jauner in Wien

Geehrtester Freund!

Wegen Mißbrauches der ihm eingeräumten Rechte, ist gegen F. die Klage meinerseits einem ausgezeichneten Advokaten Berlins übergeben.<sup>1)</sup> Es ist mir unmöglich zugleich einen Revers zu unterzeichnen, welcher ihm die usurpirten Rechte im allerweitesten Maße zuerkennen würde. Ich unterdrücke den Ausdruck meiner Verwunderung über die vom Herrn Finanzprokurator mir gestellte Zumuthung, bekenne aber zugleich das Leiden, in welches mich dieser Fall in Betreff der Direktion des k. k. Hofopertheaters versetzt. Da ich unverantwortlich handeln würde, zu Ungunsten meines und meiner Erben Vermögensstandes eine . . . . . zu begünstigen, muß ich es vorziehen, ein Einschreiten der k. k. Hofoperndirektion, welche hierzu vielleicht gegen mich gedrängt sein dürfte, abzuwarten, da ich zu gleicher Zeit mein Recht auf das Energischste zu verfolgen gedenke . . . . .

Sie werden als zartfühlender Mensch und Künstler, leicht ermessen, wie leid es mir thut, meinen letzten Gruß aus diesem für uns Beide so ergebnisreichen Jahre in dieser Weise an Sie richten zu müssen. Noch bleibt mir jedoch die schöne Erinnerung an meinen „Lohengrin“!

<sup>1)</sup> F., in Nachfolge Mesers Verleger des „Tannhäuser“, stellte die Forderung, an den zwischen Wagner und der Wiener Opernleitung vereinbarten Tantiemen für die nachkomponierten Tannhäuserszenen partizipieren zu wollen. Er hatte sich, während der Prozeß zwischen ihm und Wagner schwebte, an die Direktion der Hofoper mit dem Verlangen gewandt, daß weitere Aufführungen des „Tannhäuser“ unterbleiben sollten, bis das Gericht gesprochen haben würde. Doch ging die Direktion nicht darauf ein; auch entschied das Gericht zu Wagners Gunsten.

Bitte grüßen Sie Nollet, Müller und Frau Kupfer herzlichst von mir! Sie haben mir als wahrhaft gute Kinder große Freude gemacht. Meine Erkenntlichkeit für den Chor hoffe ich sehr ernstlich nächstens bezeugen zu können: im Betreff der von Ihnen so würdig zugestandenen Benefiz-aufführung bitte ich Sie nur die Direktions-Einnahme an diesem Abend so gering wie möglich zu bezeichnen, wogegen ich jedenfalls auf die Tantième dieser Vorstellung, so wie auf Ersatz der Reise- und Aufenthaltskosten durchaus verzichte. Jeden Tag, der Ihnen beliebt, bin ich bereit einzutreffen.

Die herzlichsten Grüße von Haus zu Haus von  
Ihrem

sehr ergebenen  
Richard Wagner

Bayreuth, Sylvesterabend 1875.

V.

An Operndirektor Franz Jauner in Wien

Theuerster Freund!

Es ergeht an Sie die Bitte, das uns verheißene Don Juaner- (Jauner) Gastmahl auf 4 Uhr anzuberaumen, falls Ihnen dieß nicht unangenehm ist. — Außerdem ersuche ich Sie noch um die Erlaubniß (oder Gestattung) nebst dem Fürsten Liechtenstein und Dr. Standhartner auch meinen armen (sonst vernachlässigten) Freund Dr. Gustav Schönaich mitbringen zu dürfen.

Gott wird Ihnen hierbei helfen, in welcher festen Annahme ich verharre als

Ihr  
allezeit Musikdirektionsbeflossener  
Supernumerär-Kapellmeister  
Richard Wagner

Wien, 3. März 76.

---

# DIE NOT DER BÜHNEN-KOMPONISTEN

VON EDGAR ISEL IN BERLIN-WILMERSDORF

---

Die „Musik“ hat im zweiten Novemberheft des laufenden Jahrganges einen „Aufruf zur Gründung einer Organisation von Komponisten ernster dramatischer Werke“ des Herrn Dr. Konta in Wien veröffentlicht und sich damit dankenswerterweise zum Organ einer Bewegung gemacht, die sicher noch weitere Kreise ziehen wird, wenn sie wohl auch auf ganz anderer Basis, als Dr. Konta sich denkt, zum Ziele kommen dürfte. Da Herr Dr. Konta zum Schluß Vorschläge und Rat von „Leidensgenossen“ erbittet, darf ich mir wohl gestatten, auf Grund meiner Erfahrungen einiges zur Sache beizutragen, und ich hoffe, daß meine Ausführungen wiederum zum Ausgangspunkt weiterer Erörterungen werden, denen die „Musik“, soweit sie sich rein sachlich halten, auch weiterhin Raum gönnen wird.

Der langen Rede kurzer Sinn war bei Herrn Dr. Konta folgendes, das zu rekapitulieren wohl nicht ganz unnötig ist:

1. Es soll eine „Organisation der Komponisten ernster dramatischer Werke“ geschaffen werden.
2. Die betreffenden Komponisten sollen zunächst einmal, bis die Organisation lebt und lebensfähig ist, „auf einige Wochen“ (?) weder Theatern noch Verlegern ihre Werke anbieten.
3. Die Organisation soll dann „das wirtschaftliche Elend, das nach Beendigung eines Bühnenwerkes den Schaffenden niederdrückt, aus der Welt schaffen.“ Insbesondere: „Das Hausieren mit der neuen Arbeit soll vermieden werden, und der Zwang zur Verschuldung durch die auf Kosten des Künstlers geforderte Herstellung des Materials soll aufhören.“

Diesen drei Punkten fügt Dr. Konta die Bemerkung an, er hätte eine Reihe von Vorschlägen zu machen, wie diesen Hauptübeln abgeholfen werden könnte, — aber gerade die äußerst wichtigen positiven Vorschläge, wie die gerügten Zustände gebessert würden, bleiben vorläufig Geheimnis des Herrn Dr. Konta. Fragen wir nun lieber gleich, ob überhaupt diesen Übeln abgeholfen werden könne? Dazu müssen wir uns die einzelnen Punkte der Kontaschen Feststellungen einmal genauer ansehen. Schon der erste Punkt leidet an einem bemerkenswerten Mangel an Klarheit. Was heißt zunächst: „Komponisten ernster dramatischer Werke“? Herr Dr. Konta meint das doch sicher nicht so, daß nur Komponisten blutrünstiger Texte beitreten dürfen, während Verfasser heiterer Opern nicht zugelassen werden? Bleibt also nur die Deutung: Komponisten, die künstlerisch ernst zu nehmen sind. Ich vermute, Dr. Konta will hier gegen die von ihm nicht künstlerisch ernst genommenen Operettenkomponisten Front machen. Nichts verfehlter als dies! Die Komponisten der „Fledermaus“ und der „Schönen Helena“ sind sicherlich künstlerisch ernster zu nehmen als viele der Kapellmeistergefolgschaft Wagners, und mir persönlich wenigstens ist eine so entzückend delikate Partitur wie die von Leo Falls „Lieber Augustin“ ungleich künstlerisch wertvoller als die Erlösungs- und Stabreim-Opern der Gegenwart. Mit solcher Menschenmäkelei kommen wir also nicht weiter. Da sind doch die Literaten weit taktvoller und — gescheiter. Vor wenigen Tagen erst fand die Hauptversammlung des „Verbandes deutscher Bühnenschriftsteller“ in Berlin statt, eine seit mehreren Jahren bestehende Organisation, der rund 200 dramatische Autoren, darunter allerdings nur sehr wenige Komponisten — ich habe die Ehre, gleichfalls dazugehören — beigetreten sind. Die Aufnahmebedingungen für die Mitgliedschaft sind

sehr streng: der Autor muß, abgesehen davon, daß er eine Aufnahmekommission zu passieren hat, mit einem abendfüllenden Bühnenwerk an einem öffentlichen Theater — keine Liebhaberbühne! — in einer Stadt von mehr als 200000 Einwohnern wenigstens dreimal zur Aufführung gekommen sein. In dieser also sehr durchgesiebten Versammlung beriet man unter anderem über die Förderung junger Talente, die es auch in der Literatur außerordentlich schwer haben, aufgeführt zu werden; denn es bleibt eben der ewige *circulus vitiosus*: wer nicht bekannt ist, wird nicht aufgeführt, und wer nicht aufgeführt ist, wird nicht bekannt. Da sprach Hermann Sudermann in der Debatte ein paar prächtige Worte, die ich hier zu Nutz und Frommen der anscheinend viel weniger demokratisch gesinnten Musiker dem Sinne nach wiederhole: „Hier gibt es keine berühmten und unberühmten, keine genialen und talentierten, keine Ewigkeits- und Tagesschriftsteller, sondern einfach nur Kollegen: wir sind hier alle gleich.“ Könnten wir ewig im Streit liegenden Musiker uns nicht auch einmal zu solcher vornehmen Gesinnung emporschwingen? Aber es ist nicht nur taktlos, sondern auch unklug, die Operetten- und Possenmusiker von vornherein auszuschließen. Eine Organisation gegenüber den Bühnen kann nur dann wirklich funktionieren, wenn sie Macht und Geld ihr eigen nennt. Wie viele „ernste“ Komponisten aber haben heute eine solche Macht und solche Einnahmen, daß sie den Direktoren nötigenfalls ihren Willen zugunsten der weniger gesegneten Kollegen aufzwingen könnten? Denn darauf kommt es an: gutwillig werden die Bühnen niemals Mißstände abschaffen! Das Deutsche Theateradreßbuch von 1912/13 — der eben erschienene neue Jahrgang läßt leider diese wichtige Rubrik vermissen — zählt die meistaufgeführten Autoren auf. Unter den lebenden „ernsten“ deutschen Opernkomponisten finde ich nur vier und, wenn man den von einem deutschen Vater abstammenden Deutsch-Italiener Wolf-Ferrari dazu rechnet, fünf Komponisten deren Aufführungsziffern das Mittelmaß überschreiten. Es sind dies: d'Abert mit 362, Humperdinck mit 315, Kienzl mit 127, Strauß mit 443 und Wolf-Ferrari mit 134 Aufführungen. Diese Ziffern bleiben weit hinter den Aufführungszahlen der großen Toten — Wagner, Verdi, Bizet, Gounod, Lortzing, Mozart, Weber usw. — zurück und noch viel weiter hinter denen der Aufführungsziffern der lebenden Operettenkomponisten, von denen nicht weniger als zwölf mit ganz ungeheuerlichen Ziffern figurieren, z. B. Lehar mit 3176 und Fall mit 3168 Aufführungen. Und nun will ich Herrn Dr. Konta auch noch ein offenes Geheimnis verraten: Selbst die „Vertriebsstelle des Verbandes deutscher Bühnenschriftsteller“ macht nur deshalb so glänzende Geschäfte, weil sie fast sämtliche Werke von Jean Gilbert hat, dem Autor der von allen „ernsten“ Komponisten sicher nicht sehr wertgeschätzten „Tangoprinzessin“ und ähnlicher leichter Ware. Wie soll nun den armen „ernsten“ Autoren geholfen werden, wenn nicht mit dem Gelde der so verachteten Unterhaltungskünstler? Gibt es eine andere Möglichkeit? Ich kenne keine, es sei denn, man überrede irgendeinen Krösus, ein Milliöndchen oder mehr zu dem menschenfreundlichen Zwecke des Herrn Dr. Konta zu stiften. „Geschäfte, nicht Literatur machen soll die Vertriebsstelle“, wurde neulich unter allgemeinem Beifall in der geschilderten Generalversammlung ausgerufen. „Realpolitik, nicht Gefühlspolitik treiben“, rufe ich jetzt Herrn Dr. Konta zu. Keine irgendwie lebensfähige Organisation wird die Opernkomponisten der Mühe überheben können, auch ein wenig kaufmännisch geschult zu sein und sich um ihre eigenen Angelegenheiten zu kümmern. Das wirtschaftliche Elend selbst könnte nur ein Almosen und Vorschüsse verteilender Verein mildern, von dem es aber rätselhaft bleiben wird, woher er seine Gelder beziehen soll. Wer nicht mit den realen Machtfaktoren seiner Zeit rechnen kann, der soll eben lieber Symphonieen statt Opern schreiben. Zu irgend jemandem muß der Komponist nun schon einmal, ehe



er berühmt und also begehrt ist, sein Werk tragen, und wem es entwürdigend erscheint, selbst zu Kapellmeistern und Direktoren zu fahren, der muß mindestens zu den Verlegern und Agenten gehen, die zwar gerne ihre Prozente einstreichen, aber trotzdem alle Mühe und Arbeit dem Autor überlassen. Komme ich nun zum Schluß, so meine ich:

1. Eine Organisation aller Bühnen-Komponisten ohne jede Ausnahme, mit alleinigem strengen Ausschluß der Dilettanten, ist dringend nötig, schon des Rechtsschutzes halber.

2. Nur eine kaufmännisch geleitete Vertriebsstelle kann den Komponisten ein entwürdigendes Hausieren abnehmen.

3. Beide Organisationen sind bereits fertig vorhanden und brauchen nur für spezielle musikalische Bedürfnisse etwas erweitert zu werden: der Verband deutscher Bühnenschriftsteller (Adresse: Berlin W, Motzstraße 19) sieht ausdrücklich auch die Aufnahme von Bühnen-Komponisten vor, und treten diese in größerer Zahl bei, so wird ihnen sicher auch der entsprechende Einfluß auf die Führung der Vereinsangelegenheiten eingeräumt werden. Die vereinigten Bühnenschriftsteller und Komponisten aber werden eine Macht bilden, die auf unser gesamtes Theaterwesen einen ungleich stärkeren Druck auszuüben vermag als die immer sehr schwer unter einen Hut zu bringenden und als Einzelgruppe fast einflußlosen „ernsten“ Komponisten. Mich sollte es freuen, wenn recht viele Kollegen meinem Rate folgten, so daß ich in der nächsten Hauptversammlung nicht wieder der einzige Musiker bin; dann werden wir der Gesamtheit der dramatischen Kollegen wohl auch einmal die speziellen Musikerschmerzen vortragen können, und ich bin gewiß, wir werden bei der großzügigen und vornehmen Gesinnung dieses Verbandes auch hierfür ein offenes Ohr finden. Vor der Eigenbrödelei einiger weniger Männer, die weder Geld noch Macht in die Wagschale zu legen haben, möchte ich jedoch dringend warnen. Und nun warte ich gerne darauf, daß dieser Vorschlag öffentlich weiterdiskutiert wird.

# BESPRECHUNGEN

## BÜCHER

70. Armin Osterrieth: Der sozialwirtschaftliche Gedanke in der Kunst. Helwingsche Verlagsbuchhandlung, Hannover. (Mk. 2.—.)

Was der Verfasser hier in zusammenhängender Form darstellt, hat er zum Teil bereits in der „Musik“<sup>1)</sup> und in anderen Zeitschriften erörtert. Man kann ihm theoretisch in vielen wesentlichen Punkten beistimmen und vor allem in der Beseitigung des Zwischenhandels auf künstlerischem Gebiete das zurzeit erstrebenswerteste Ziel einer vernünftigen „Kunstpolitik“ erblicken. Ich glaube aber, daß in praxi durchaus nicht alles schön und gut werden würde, sobald die Künstler sich organisieren und ihre geschäftlichen Angelegenheiten selbst erledigen. Erstlich, weil es den Künstlern zumeist an kaufmännischer Begabung und Erfahrung fehlt; und zweitens, weil Künstlerorganisationen, wie man weiß, fast immer zu Cliquesbildungen führen, die in materieller Hinsicht vielleicht keinen allzu großen Schaden anrichten, in ideeller Hinsicht aber sicherlich noch viel gefährlicher sind, als die oft skrupellosen Geschäftsleute, denen die Künstler bisher ausgeliefert waren. — Die Lage der Schauspieler und der bildenden Künstler überschaut der Verfasser mit klarem Blick; dagegen scheint er auf musikalischem Gebiete nicht ganz so gut orientiert zu sein. So weiß er z. B. gar nicht genug Rühmendes über die Genossenschaft deutscher Tonsetzer zu sagen; aber er sieht die andere Seite nicht: Fünf Jahre lang ist jeder Neueintretende „außerordentliches“ Mitglied, hat als solches weder Sitz noch Stimme in den Generalversammlungen, darf sogar nicht einmal zuhören (!), ist aber trotzdem an alle Beschlüsse der Generalversammlungen gebunden, denen er sich bedingungslos unterwerfen muß, wenn er nicht einen sehr wesentlichen Teil seiner Rechte (sogar den Anspruch auf eine Alterspension) verlieren will; nach diesen fünf Jahren wird er nur dann ordentliches Mitglied, wenn die Hauptversammlung ihn hierzu „ernennt“ usw. usw. — Sehr schwierig ist die Frage des Zusammenschlusses der konzertierenden Künstler. Die „Berühmten“ werden nicht mitmachen wollen, schon deshalb nicht, weil sie es nicht nötig haben, zudem mit ihren Agenten ganz gut auskommen und sich vor allem keine Konkurrenz großziehen wollen. Ohne sie kann aber keine Organisation etwas Wesentliches erreichen. (Vgl. die Geschehnisse des Düsseldorfer Verbandes.) — Von einer rigorosen Anwendung des Stellenvermittlungsgesetzes auf die Agenten verspreche ich mir auch nicht sehr viel. Wenn diese nur noch Vermittler, aber nicht mehr Unternehmer sein dürfen, was wäre damit erreicht? Gar nichts. Solange sie kapitalkräftig sind, wird man nur das durchsetzen, daß sie nominell nicht mehr als Unternehmer fungieren dürfen; im übrigen bleibt alles beim alten. — Die Agenten und Verleger sind übrigens gar nicht so schlechte Menschen, wie die Fernerstehenden zumeist glauben; daß sie als Geschäftsleute Geschäfte

machen wollen, kann man ihnen schließlich nicht verdenken; daß sie aber nur Geschäfte machen wollen, ist einfach nicht wahr. Unzählige junge Künstler sind durch den sicheren Instinkt und die mutige Initiative der Agenten und Verleger zu Ruhm und Geld gekommen. Wen haben denn je die berühmten Kollegen (Strauß, Nikisch, Weingartner usw.) gefördert? Für welchen unbekannten Komponisten haben sich jemals berühmte Sänger und Sängerinnen eingesetzt, wenn sie nicht hohe „Ehrenhonorare“ dafür bekamen? Herr Osterrieth hat offenbar niemals hinter die Kulissen gesehen. — Überhaupt: Das Eindringen sozialwirtschaftlicher Ideen in die Künstlerkreise erscheint mir weniger wichtig als das Eindringen künstlerischer Ideen in die Kreise derjenigen Kapitalisten, denen die Kunst vorwiegend ein Handelsartikel ist, und derjenigen Konsumenten, denen sie nur ein nebensächliches Amusement bedeutet. Wir bekommen eine künstlerische Kultur nicht dadurch, daß wir die Künstler zu tüchtigen Geschäftsleuten heranbilden, sondern viel eher dadurch, daß wir die Geldmensen wieder zu dem machen, was sie früher waren: zu Mäzenen der Künstler. Man darf nicht vergessen, daß die Kunst kein unentbehrlicher Handelsgegenstand wie Fleisch und Brot, sondern ein Luxusartikel ist, dessen Absatzgebiet auch die idealste Organisation niemals festigen und erweitern kann, wenn die Liebhaber aussterben. Das ist's, darum handelt sich's! Der Verfasser hofft, es werde sich „an der unmittelbaren Berührung und Reibung der organisierten Künstlerschaft und des organisierten Kunstpublikums“ der „Kunstgedanke“ entzünden. Mit Verlaub: Das ist phraseologischer Unsinn, das ist ärgste Verkennung der Voraussetzungen und Bedingungen jeglicher künstlerischen Wirksamkeit. Wir brauchen ausübende Künstler, die ihre Hörer im tiefsten Innern ergreifen, wir brauchen Komponisten, die den Inhalt ihrer Zeit künstlerisch zu gestalten verstehen, wir brauchen ein Publikum, das in der Kunst sich selbst, seine erhabensten Freuden und seine tiefsten Leiden sucht und wiedererkennt; aber wir brauchen nie und nimmer organisierte, bilanzsichere Kunstproduzenten und -konsumenten. Kein wahrer Künstler sucht für das, was er gibt, Eier, Butter und Käse, oder meinethalben Kaviar und Austern einzuhandeln. Er schafft nicht, um zu leben (am allerwenigsten, um „gut“ zu leben), sondern er lebt, um zu schaffen. Nur die Tingeltangelkomponisten und die Operettenschreiber arbeiten für ihren Geldbeutel und ihre Verdauung; nur ihre Tätigkeit (die keine künstlerische Tätigkeit ist) läßt sich dem allgemeinen Wirtschaftsbetrieb eingliedern. Eine Operette kann ein unentbehrlicher Gebrauchsartikel sein; ein Streichquartett ist immer nur ein Luxusgegenstand, überflüssig im wirtschaftlichen Sinne. — Kunst ist Geschenk; sie rechnet auf Dankbarkeit, aber sie kann niemals mit festen Verdiensten rechnen. Ein Kulturfaktor kann sie nur sein, solange es Mäzene gibt. (Bemittelte, die zugunsten der Unbemittelten für künstlerische Darbietungen mehr ausgeben, als ihnen diese wirklich wert sind.) Von den Gegengeschenken ist nicht zu reden. Ich weiß wohl, der eine Künstler wird

<sup>1)</sup> XII, 17, S. 305 ff.

zu reich beschenkt, und der andere darbt unverdient. Aber das war schon vor 1000 Jahren so und wird nach abermals 1000 Jahren trotz aller Organisationsversuche nicht anders sein. Quod Deus bene vortat.

Dr. Richard H. Stein

71. **Julius Kapp: Paganini. Eine Biographie.** Mit 60 Bildern. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig. (Mk. 5.—.)

Es war eine sehr gute Idee des Autors, seiner Biographie des größten Klaviervirtuosen des 19. Jahrhunderts, Liszts, eine Lebensbeschreibung des größten Violinvirtuosen derselben Zeitepoche folgen zu lassen, um so mehr, als wegen der Dürftigkeit der vorhandenen deutschen, außerdem auch völlig veralteten Paganiniliteratur ein direktes Bedürfnis nach einer solchen Biographie unleugbar vorhanden war. Der Verfasser, dessen Darstellungstalent und flotte Schreibweise uns wieder ein sehr lesbares, auch stofflich interessantes Buch geschenkt hat, hat die größte Mühe auf Herbeischaffung neuen Materials verwendet; vor allem stand ihm der handschriftliche Nachlaß des großen Geigers, insbesondere dessen Ausgaben- und Einnahmenbuch zur Verfügung. Mit mancher Legende hat er gründlich aufgeräumt. So wird man jetzt nicht mehr behaupten dürfen, daß Paganini Berlioz aufgefordert habe, für ihn ein Konzert für Bratsche zu komponieren; dies ist nur von Freunden Berlioz' aufgebracht worden, um für diesen mehr Interesse zu erregen. Als Spender der berühmten 20000 Francs für Berlioz ist die Persönlichkeit des überaus geizigen Paganini auch nur von einem unbekannt bleiben wollenden Wohltäter vorgeschoben worden. Wohl aber bleibt auch nach Kapps Forschungen die Möglichkeit offen, daß Paganini eine Zeitlang im Gefängnis gesessen hat, wenn auch die Legende, daß er darin sein Spiel auf der bloßen G-Saite ausgebildet habe, haltlos ist. Von den zahllosen Liebeshändeln des Künstlers, dessen Leben wirklich ein Roman gewesen ist, berichtet Kapp sehr Interessantes, auch von seiner Leidenschaft für das Spiel, zu dessen völliger Aufgabe er in einem besonders kritischen Fall ähnlich wie Wagner sich dann entschlossen hat. Sehr verdienstvoll ist die biographische Tabelle, die Zusammenstellung von Berichten berühmter Zeitgenossen, die Paganini-Bibliographie und der Nachweis seiner zahlreichen ungedruckt gebliebenen Kompositionen. Interessant sind die mitgeteilten Äußerungen Otokar Sevcíks über die Bedeutung Paganini's in der Geschichte der Violine; mißverstanden kann darin leicht werden, was über die von Paganini beliebte Umstimmung der Violine gesagt ist; er spielte doch tatsächlich in D-dur, nie in Es-dur (wie das Orchester), wenn er seine Violine einen halben Ton höher als das Orchester einstimmte. Diese Umstimmung (einen halben Ton höher) hat übrigens Mozart vielleicht als erster in seiner Konzertsolante für Violine und Bratsche in Es für die Bratsche vorgeschrieben. Das außerordentlich reichhaltige Bildermaterial enthält natürlich auch verschiedene Proben der Schriftzüge und Notenschrift Paganini's. Infolge der vornehmen Ausstattung eignet sich das Buch sehr gut als Geschenk für Geiger.

Wilhelm Altmann

## MUSIKALIEN

72. **Theodor Blumer jun.: Drei Klavierstücke.** op. 30. Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin und Leipzig. (Mk. 2.—.)
73. **Désiré Pâque: Chants intimes, suite poétique.** op. 36. (Mk. 3.—.) — **Impromptu.** op. 49. (Mk. 2.—.) — **Huit morceaux.** op. 56. (Mk. 3.—.) — **Six morceaux.** op. 59. (Mk. 3.—.) Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin und Leipzig.
- Von den kleinen Klavierstücken Blumers spricht am meisten No. 3 (Rêverie) mit seinen rhythmischen Feinheiten an; die beiden andern sind spröde in der Erfindung und oberflächlich in der Wirkung. Pâque hat zweifellos Ideen, weiß sie aber nicht immer formgerecht und wirkungsvoll zu behandeln. Am wenigsten befriedigt das etwas fadenscheinige Impromptu; von den kleinen Stücken, die sehr ungleichartig in Gedanken und Aufbau sind, sind die der ersten Sammlung sämtlich besser als die der zweiten; in der Suite überwiegen hinein-geheimnisste außermusikalische Gedanken mit unklarer Symbolik den rein tonlichen Gehalt, der gering ist.
74. **Eugen Gunst: Sonate-fantaisie (f-moll)** pour piano. op. 8. Verlag: P. Jurgenson, Moskau und Leipzig. (Rbl. 2.—.)
75. **Gottfried von Lingen: Sonate für Klavier in d-moll.** op. 4. Odeonverlag, München. (Mk. 5.—.)
76. **Otto Manasse: Metamorphosen für Klavier.** Verlag: Ries & Erler, Berlin. (Mk. 3.—.)

Sehr unerfreuliche Belege mangelnder rein musikalischer Begabung, die sich aufs Komponieren legt. Weder wirklich lebensfähige musikalische Ideen noch Gefühl für formale Behandlung und Architektur ist vorhanden, dagegen macht sich ein durchaus abstraktes, blutleeres Tonspiel geltend. Über Manasse's ungenießbarer Komposition steht frevelhafterweise der Name Bachs, dessen Töne den Ariadnephaden bilden, an dem man, leider erst nach einigen Irrfahrten, das Labyrinth verlassen kann.

77. **Hugo Riemann: Zehn Klavierstücke zu zwei Händen.** (Riemann-Album.) Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig. (Mk. 1.50.)
78. **Josef Weiß: Suite in Walzerform für Pianoforte.** op. 40. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 3.—.)

Die beiden anspruchslos auftretenden, aber gediegene Musik leichteren Genres enthaltenden Hefte wird man im Unterricht mit Nutzen brauchen können. Ich hebe besonders die Suite hervor, der in höchst graziöser Weise Walzertaktierung zugrunde gelegt ist.

Albert Leitzmann

79. **Hans Huber: Ein Liederspiel nach alten Tanzliedertexten, für Männerchor, Soli und zweihändige Klavierbegleitung.** Verlag: Max Pohl-Wohnlich, Basel. (Kl.-A. Mk. 3.—.)

Der Komponist hat den volkstümlichen Dialektversen eine musikalische Fassung, etwa im Stil eines modulatorisch und harmonisch gesteigerten Genre „Koschat“, gegeben. Den beschränkten Möglichkeiten des Männerchors verleiht die

flotte Klavierbegleitung reichere Farben. Die Soli sind kurz und können von Vereinsmitgliedern übernommen werden. Das unterhaltende Opus eignet sich für muntere, interne Gesangsvereinsveranstaltungen.

80. **Heinrich Rücklos:** Zehn ausgewählte Lieder. (Einzeln Mk. 0.80 bis 1.—.) — Fünf Lieder. (Komplett Mk. 2.—.) Verlag: Carl Grüniger (Klett & Hartmann), Stuttgart.

Alles ziemlich harmlose Erzeugnisse, zur Befriedigung der Bedürfnisse musikalischer Spießbürger. Von den zehn Liedern sind „Morgenlied“ (Eichendorff), „Mittagszauber“ (Geibel) und „Wiegenlied“ (Hebbel) relativ am besten geraten. Desselben Dichters wundervolles „Gebet“ ist geradezu erstaunlich böse musikalisch verballhornt. — Unter den fünf Liedern macht sich „Winter“ (Arno Holz) als bestes bemerkbar.

81. **L. Seemann:** Zwei Lieder. op. 9. (Mk. 1.50.) — Vier Lieder. op. 11. (2 Hefte je Mk. 1.50.) — Zwei Lieder. op. 12. (Mk. 2.—.) Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Diese Kompositionen enthalten manche Anläufe zu einer tieferen Charakteristik, aber keines, ob kurz, ob lang, hat des Tonsetzers mangelhafte Technik zu einem einheitlichen, wertvollen Gebilde zu gestalten vermocht. Das Handwerk gründlich zu erlernen, kann selbst einem modernen Komponisten nicht gut erspart bleiben.

82. **Walter Flath:** Drei Lieder. Verlag: C. F. W. Siegel, Leipzig. (Mk. 3.—.)

Ein etwas süßliches Empfinden, aber doch poetisches Ausdrucksvermögen bekunden diese Lieder. In Anbetracht der einfachen Texte gebärdet sich die Klavierbegleitung wohl zu bombastisch. Das „Wiegenlied“ (aus „Frau Sorge“ von Sudermann) dürfte, von einem mit leichter Höhe ausgestatteten Sopran vorgetragen, einer stimmungsvollen Wirkung am sichersten sein.

83. **Oswald Körte:** Jugend-Symphonie für Klavier zu vier Händen, Streichquartett oder Streichorchester und (ad libitum) Pauken. Verlag: Ries & Erler, Berlin. (Part. Mk. 3.—.)

Über dieses ganz öd-prosaische Produkt sind keine Worte zu verlieren. Die liebe Jugend könnte sich an dieser musikalischen Kost nur den Geschmack und Magen verderben.

Otto Hollenberg

84. **Friedrich Gernsheim:** Konzert No. 2. F-dur für Violine mit Orchester (oder Klavierbegleitung). op. 86. Verlag: Jul. Heinrich Zimmermann, Leipzig. (Kl.-A. Mk. 6.—.)

Das mir im Klavierauszug vorliegende Violinkonzert gehört mit zu den besten Erzeugnissen auf diesem Gebiete. Vor allen Dingen ist es mit ganz besonderer Freude zu begrüßen, daß der Autor dem Soloinstrument die führende Rolle zuerteilt und so dem ausübenden Künstler willkommene Gelegenheit gibt, seine Individualität sowie sein technisches Rüstzeug in den Vordergrund zu rücken; ein Konzert muß in allererster Linie für den Künstler da sein und nicht für das begleitende Orchester. Selbstverständlich darf das Orchester auch nicht zur Riesengitarre herabsinken. Bei aller Feinheit der thematischen Arbeit hat es Gernsheim trefflich verstanden, den Orchesterpart zu einem

sekundierenden und nicht zu einem dominierenden zu machen. Das dreiteilige, klar gegliederte, aber in einem Satz auszuführende Werk muß ersten berufenen Geigern eine willkommene Bereicherung ihrer Konzertliteratur bedeuten. Gewidmet ist das dankbare, verhältnismäßig knapp gehaltene Werk Henri Marteau.

Carl Rorich

85. **Paul Juon:** Sonate für Violoncello und Klavier. op. 54. Verlag: Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung, Berlin. (Mk. 5.—.)

Wem die Kammermusikwerke Juons bekannt sind (und wer kennt sie nicht?), dem wird auch diese neue Cello-Sonate keine Überraschungen bringen. Man findet in ihr die Schreibart des Komponisten in unveränderter Form wieder. Da sind die Quinten und die Quartan, die dem Stil ein apartes, fast nationales Gepräge geben, ohne daß man mit Bestimmtheit sagen kann, welcher Nation sie angehören; da sind die harmonischen Ausweichungen, die im Moment so frappieren, im Grunde genommen aber ganz selbstverständlich klingen; da ist vor allem die eindringliche melodische Sprache des Violoncells, das, bis in die höchsten Regionen geführt, immer gesangvoll bleibt und in jähem Wechsel von zarten Stellen bis zu heftigen Ausbrüchen wildester Leidenschaft aufstürmt. Also ein Werk voller Leben, voll Farbe, voll Temperament. Gedrängt und knapp in der Form, niemals langweilig, aber auch selten an die klassischen Formen der Kammermusik gemahnend. Keine Nachahmung, sondern ein Stück eigenen Lebens. Das ist es auch, was dem Werke seinen Wert gibt.

Hugo Schlemmüller

86. **Gottfried Rüdinger:** „Märchenstunde“. Acht Klavierstücke. op. 1. Wunderhornverlag, München. (Heft I und II je Mk. 1.80.)

Aus Großmutter's Erzählungsschatz stammen diese musikalischen Märchen keinesfalls, dazu mangelt ihnen die Naivität, das ursprüngliche Gefühl, die Ungezwungenheit in Erfindung und Ausdruck. Die Sucht, „apart“ zu schreiben, tritt auf Schritt und Tritt zu deutlich hervor, als daß man einen ungetrübten Genuß haben könnte. Die Stücke des zweiten Heftes halte ich durchweg für besser als die des ersten. No. 6 „Anmutig bewegt“ zeigt am klarsten und ohne Brimborium die Begabung des Tonsetzers, dem man nur den Rat geben kann, in Zukunft sich einer möglichst einfachen Schreibweise zu befleißigen. Auch No. 7 „Langsam und ausdrucksvoll“ verrät Erfindung und Empfindung, tritt aber schon wieder zu großspurig auf. Es ist das wahre Unglück unserer jungen Komponisten, daß sie kein rechtes Augen- oder vielmehr Ohrenmaß mehr haben. Wenn sie Märchen erzählen wollen, werden sie schon sehr kompliziert und scheuen ängstlich jede volkstümliche Wendung. Auch bei Rüdinger ist der Einfluß der Impressionisten unverkennbar, vielleicht spielt sogar ein wenig auch Arnold Schönberg hinein, dessen Rücksichtslosigkeiten dem jungen Geschlecht begreiflicherweise sehr imponieren. Das sehr lebhaftes Stück No. 8 ist im Grunde nur eine Etüde, wird aber, gut gespielt, eine hübsche Wirkung tun.

F. A. Geißler

OPERA

**B**ERLIN: Es tut wohl, von dem wild-westlichen Puccini, der auf niedere Instinkte zielt, zu jenem anderen der „Manon Lescaut“ zurück-zukehren. Und es ist nur billig, daß das Deutsche Opernhaus, dem wir jene peinliche Bekanntschaft zu danken haben, nun für ein Werk das Wort ergreift, das immer wieder vor dem Opernmassengrab gerettet werden muß. Wir können nun Puccini's Entwicklung überschauen; wir wissen, daß wir neue Aufschlüsse von ihm nicht zu erwarten haben. Alles Eigene ist karikierend-stereotyp geworden, alles ist erstarrt; die Sonne geht für ihn unter, aber sie beleuchtet, verklärt uns die Vergangenheit. Man hat Puccini's „Manon“ anno 1908 in Gregors „Komischer Oper“ scheitern sehen. Es war die Zeit, wo eine auf das Besondere lossteuernde Bühne den Kampf gegen musikalischen Chauvinismus zu führen hatte. Alles Romanische, soweit es nicht als felsenfestes Dauerwerk abgestempelt war, wurde heftig befördert. Haben die Zeiten sich gewandelt? So viel ist gewiß, daß man sich nun williger den Reizen dieser „Manon“ ergibt, und daß ein Deutsches Opernhaus sich in den Augen der gutbürgerlichen Abonnenten durch ihre Aufnahme in den Spielplan nicht untreu wird. Freilich ist zu wiederholen, daß hiezulande in den Aufführungen echt-romanischer Werke immer nur ein Ungefähr zu erreichen ist. Die fremde Kultursphäre verleugnet sich nicht, und die deutsche Übersetzung, diesmal von Ludwig Hartmann, entzieht der Phrase den Boden, dem sie entsprossen ist, die Luft, in der sie atmet. Man weiß, daß diese „Manon“ uns einen Vorgeschmack der „Bohème“ gibt. Da ist jene zwar gefühlsenge, aber schmeichelnde Lyrik, oft durch den Einklang von Stimme und Instrument gehoben; da ist Milieu, mit den aus der veristischen Werkstatt stammenden Mitteln gemeistert; da ist auch der Zug zum Aparten, Leiterfremden, aber die Unsicherheit eines noch nicht flüchtige Gewordenen gibt ihm jenes Maß, das wir später vermissen. Allerlei geschieht: es wird getrunken, gelacht, geliebt, entführt, verhaftet, ausgewandert. Aber schon hier versagt dem Dramatiker die Hand, und das reizende Genrebild muß uns die mangelnde Entwicklung der Romanvorgänge ersetzen. So ist Puccini; so entzückend hilflos, wie es sein Konkurrent Massenot, in dem die inneren Hemmungen fehlten, niemals sein konnte. Man muß von der Aufführung im Deutschen Opernhaus mit Hochachtung sprechen. Lyrik und Milieu treffen auf Verständnis. Jene sich in ihrem Wesen zu erschließen, müht sich mit bemerkenswertem Erfolg Ignaz Waghaller, ein begeisterter und begeisternder Führer des Orchesters, von hastigem Atem, und immer bereit, die Phrase zu unterstreichen. Der Apparat hat sich vervollkommen, der Klang sich verfeinert. Das Milieu findet seine stärkste Stütze in allem Dekorativen, in das prachtvolle Beleuchtungseffekte hineinspielen, und man wird an den Lilaschein, der über der Einöde des letzten Aktes schwebte, noch lange zurückdenken. Hertha Stolzenberg hat sich seelisch zu differenzieren. Das Schwergewicht hat der

Komponist nach der Seite der liebenden Manon gerückt. Die hochbegabte und kluge Künstlerin erreicht hier ebenso jenes Ungefähr wie im Gesang, der schon durch das deutsche Idiom gebunden ist. Alexander Kirchner als des Griex ist zunächst schwerfälliger als gewöhnlich, läßt aber später (III. Akt) die lyrische Phrase wirkungsvoll anschwellen. Die Episodenfiguren (Jacques Bilk als Lescaut, Eduard Kandl als Steuerpächter, Gustav Werner als Student, Joseph Plaut als Balletmeister) sind teils gut, teils nicht störend; der Chor hält sich tüchtig, und die Regie des Direktors Hartmann bewahrt sich. Diese Aufführung ist zwar von Germanismen nicht frei, wirkt aber angenehm, und wird dem Werk hoffentlich neue Sympathieen werben.

Adolf Weißmann

**B**RAUNSCHWEIG: Die politischen Ereignisse spiegelten sich im Hoftheater wieder, das mehrere glänzende Vorstellungen bot. Der Herzog-Regent Johann Albrecht bestimmte für seinen Abschied „Lohengrin“. Für den Einzug des Herzogspaares war am ersten Tage der dritte Akt der „Meistersinger“ bestimmt. Dort half unser ehemaliger und zukünftiger Helden-tenor O. Hagen (Frankfurt a. M.), hier J. Decker (Köln) aus. Am zweiten Tage gestaltete sich die „Maienkönigin“ zu einer sinnbildlichen Huldigung der Kaisertochter. Für seinen Geburtstag wünschte sich der Herzog den „Barbier von Sevilla“ mit d'Andrade als Gast. Außerdem ist bemerkenswert Kienzls „Evangelimann“ mit einer glänzenden Leistung von J. Decker und eine gegenteilige des „königlichen“ Sängers Funck (Berlin) als Siegmund („Walküre“). „Oberst Chabert“ errang dank den Leistungen von Albine Nagel und Hans Spies großen Erfolg. Ernst Stier

**B**RESLAU: Der Erfolg von Mussorgsky's Zaren-Oper „Boris Godunow“ und ungewöhnlich häufige Erkrankungen im Personale bewirkten, daß in der Novitätenarbeit des Stadttheaters eine längere Pause eintrat. In die Lücke wurden eine Reihe von Anstellungsgastspielen für die kommende Spielzeit eingeschoben. Eine ganze Anzahl von Baritonisten mühte sich um den „Fliegenden Holländer“, und ein viertel Dutzend von Heldenentören bekämpfte den grimmen Biterolf und den tugendsamen Wolfram im Sängerkrieg. Von ihnen allen dürfte niemand das Engagementsziel erreicht haben, zumal unter den drei Gast-Tannhäusern reichte keiner an Trostorf heran, der sich übrigens demnächst wieder, nach längerer Unterbrechung, unserer Oper nützlich machen wird. Mehr Glück war den beiden Gästen eines „Barbier“-Abends beschieden. Herr Rudow vom Hoftheater in München war ein Figaro, der nur seine allzu große Beweglichkeit abzulegen braucht, um uns für die Dauer herzlich willkommen zu sein, und Tinka Wesel aus Brunn zeigte ein Rosinchen von den gewinnendsten stimmlichen, darstellerischen und persönlichen Eigenschaften. Das nächste Gastereignis in der Oper ist das zweimalige Erscheinen des russischen Baritonisten Baklanoff, der den Rigoletto und den Godunow singen wird. Leider gastiert Herr Baklanoff nicht auf Engagement, trotzdem wir ihn brauchen könnten.

Dr. Erich Freund

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

**B**UDAPEST: Der künstlerische Regenerierungsprozeß der Königlichen Oper, den nach den Verheerungen der letzten Jahre der Ára Mészáros Regierungskommissär Graf Bánffy glücklich in die Wege geleitet hatte, scheint wieder ins Stocken zu geraten. Mit Beginn dieser Saison ist Georg Anthes aus dem Verbands des Institutes geschieden, der ungarische Meisterbariton Michael Takáts ist uns durch einen jähen Tod entrissen worden — überall klaffen bedenkliche Lücken, die der wünschenswerten Aufrollung des Repertoires im Wege stehen. Wir haben keinen Wagnertenor, keine dramatische Primadonna, keinen ersten Bassisten, so daß von ernster Seite bereits die den Kunstschauvinisten noch immer heikle Frage aufgeworfen wurde, die Bühne der Königlich Ungarischen Oper auch deutsch singenden Künstlern zu öffnen. Dem heimischen Ensemble zumindest die Möglichkeit des Novitätenstudiums zu sichern, wurde eine Anzahl italienischer Sänger engagiert, die indes mit Ausnahme des künstlerisch intelligenten Baritonisten Parvi von Publikum und Kritik sämtlich abgelehnt wurden. Für den Geist, in dem zurzeit die Gesamtarbeit im Opernhaus geleitet wird, spricht der Umstand, daß der Neueinstudierung der „Traviata“ die fünffache Anzahl der Proben zugewendet wurde, als jener des „Rosenkavalier“. Das letztgenannte Werk verschwand dann auch wieder nach der zweiten Reprise aus dem Repertoire, brachte indes der Theaterleitung den nicht weiter benutzten Gewinn, in Herrn Szende, einem jugendlichen Anfänger, der die Partie des Ochs in zwei Wochen erlernte, den musikalischsten Sänger des Ensembles entdeckt zu haben. Als Novität wurde bisher bloß das Meisterwerk Suppés, die komische Oper „Boccaccio“, mit vielem Glück in den Spielplan eingestellt. Der melodische Reichtum, die rhythmische Anmut, der Geist und Witz der Musik wirkten mit dem alten, ungeminderten Reiz, und da auch die von Kapellmeister Abrányi geleitete Aufführung — um die sich namentlich die Damen Dömötör, Medek, Berts, Ambrus und Váradi, die Herren Hegedüs, Dalnoki, Kertész, Gábor verdient machen — einer künstlerischen Nobilitierung der „Operette“ gleichkam, so ist dem Theater für die Saison zumindest ein Zugstück gesichert. Das Übermaß der Arbeitszeit wurde der mit minutiöser Bedächtigkeit vorbereiteten Verdi-Feier gewidmet. In Abständen von drei bis vier Wochen bekamen wir die „Traviata“, das von Kapellmeister Lichtenberg prächtig einstudierte, nur in den weiblichen Soli unzulänglich interpretierte „Requiem“ und als die künstlerische Hauptleistung der Saison die neuinszenierte, neustudierte „Aida“ zu hören. Im Mittelpunkt der „Traviata“-Aufführung stand die virtuose, in blühender Schönheit der Stimme leuchtende Violetta der Frau Sándor, die einige Tage später durch das Auftreten eines Weltstars in der gleichen Partie noch eine künstlerische Rangerhöhung erfuhr. Mit einer Verspätung von zehn bis fünfzehn Jahren erschien die berühmte Koloraturdiva des Metropolitan-Operahouse, Luisa Tetrazzini, als Violetta auf der Bühne unseres Opernhauses. Noch immer eine der besten, stimmlich hervorragendsten Koloratursängerinnen unserer Zeit, aber nichts weniger

als eine Sensation, kaum eine große Individualität. Ihre glänzende Virtuosität entbehrt jener stilistischen Authentizität, die wir etwa an der Kunst der Barrientos bewundern; die Tetrazzini bringt die Noten, aber bei weitem nicht allen Geist, Stil und Adel des Kunstwerkes. Eine gut konservierte, noch immer prächtige Stimme, eine blendende Khefertigkeit sichern der Künstlerin zweifellos die Bewunderung der Massen, der sich der schärfer und tiefer Hörende nur mit Vorbehalten anschließen kann. Einer Bühnenillusion zumal steht die kleine, überkomplette Erscheinung der Diva hindernd im Wege. — Der neuerworbene Dirigent Egisto Tango, der bisher einige italienische Opern effektiv retouchiert hatte, gab uns mit der Neustudierung der „Aida“ Gelegenheit, seiner künstlerischen Individualität mit einem erschöpfenden Urteil näher kommen zu können. Er ist ein fanatischer Arbeiter, ein geistvoll nervöser Ziseleur, ein spekulativer Effektivvirtuose, zuweilen auch ein feiner Stimmungskünstler, aber kein Dirigent von großem Zug. Es mangelt ihm vor allem an schwingvollem Pathos, an der innerlich ergreifenden Mitteilbarkeit; sein Feuer ist kalt, sein Temperament hart, seine Erregungen fließen aus den Nerven, nicht aus der Seele. Immerhin: Herr Tango hat zumindest einen ehernen Arbeitswillen und vermag seine stilistische Einseitigkeit anziehend zu gestalten. So gab es auch in der „Aida“ neben vielem Verfehlten, melodisch Überstürzten, rhythmisch Zerdehten auch Stellen von schönem Stimmungszauber und impetuöser Kraft. Vor allem aber in dem Rhadames des Herrn Környei, dem Amonasro des Herrn Rózsa zwei gesanglich wie dramatisch bewunderungswürdige Prachtgestaltungen, die mit der warmbeseelten Aida der Frau Medek den stürmischen Erfolg der Reprise entschieden.

Dr. Béla Diósy

**D**RESDEN: Eine vollständige Neuinszenierung und -einstudierung von Richard Wagners „Tannhäuser“ reihte sich an die vorausgegangenen szenischen Neugestaltungen des „Ringes“, der „Meistersinger“ und des „Lohengrin“ würdig an und bekundete wieder den ernstesten Willen der Theaterleitung, mit dem ganzen Aufgebot aller Mittel der modernen Bühnenkunst das Kunstwerk in einen neuen, schönen und vornehmen Rahmen zu fassen. Um so seltsamer ist es, daß die maßgebenden Stellen sich nicht vor dem Zwiespalt gehütet haben, der dem echten Wagnerjünger die Freude an dem Gebotenen einigermaßen trüben mußte: die musikalische Leitung stellte einerseits den ursprünglichen Schluß des Werkes wieder her und bemühte sich auch sonst, den Absichten des Meisters gerecht zu werden — die Regie andererseits trug kein Bedenken, sich über ausdrückliche Vorschriften des Dichterkomponisten hinwegzusetzen, wozu sie auch beim besten Willen und höchsten Können sich meiner Meinung nach nie das Recht anmaßen darf. Ein Beispiel nur sei hier angeführt: die Dekoration des Venusbergs ist ganz in lila gehalten, nur von oben fällt ein roter Schein auf das Ruhebett, auf dem Tannhäuser ziemlich behaglich liegt, während Venus am Fußende sitzt. Widerspricht schon diese Gruppierung der ausdrücklichen Vorschrift Wagners, so ist die Glut seiner

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

Venusbergmusik in der weiteren Gestaltung des Bühnenbilds nicht im geringsten zum Ausdruck gebracht. Durch vielfältige Schleier sah man nur tief im Hintergrunde einige Gestalten sich im Reigen oder in gemessenen Bewegungen drehen; der ganze sinnliche Taumel fehlte; dieser Venusberg sah einem Töchterpensionat verzweifelt ähnlich. Auf meinen in der Tagespresse gemachten Vorhalt erschienen bei der dritten Aufführung einige Faune und Nymphen auf der Vorderbühne, aber die Sache sah immer noch zahm genug aus. Die Dekoration des zweiten Aktes, die genau nach dem Original des Wartburgsaals gemalt ist, erschien mir etwas zu eng und gedrückt und durch die vielen Stufen verbaut, ist aber an sich wunderschön. Die Frühlings- und vor allem die Herbstlandschaft waren im Ganzen wie in allen Einzelheiten Meisterleistungen des Hoftheatermalers Altenkirch, die Spielleitung von d'Arnals brachte viele feine und wirksame neue Nüancen und Leon Fanto hatte Kostüme entworfen, die sicherlich ganz stilecht und historisch treu sind, mir aber teilweise zu plump in Muster und Schnitt erschienen. Als größten künstlerischen Vorteil der Neueinstudierung, in der übrigens alle landläufigen Striche aufgemacht waren, möchte ich die Wiederherstellung des alten Schlusses bezeichnen, den Wagner seiner Zeit in Dresden nur mit Rücksicht auf die allgemeine Verständlichkeit der Endszene abgeändert hat. Jetzt, nachdem die Handlung des Werkes aller Welt genau vertraut ist, brauchen wir die Leiche Elisabeths sowie den Anblick des wieder grünen Heilsstabes nicht mehr. Ein Totenglöcklein kündigt von der Höhe der Wartburg her Elisabeths Hinscheiden, das Tannhäuser aus Wolframs Munde erfährt, Venus wird nicht mehr sichtbar, sondern das Morgenrot des neuen Tages wird zur Erzielung einer visionären Wirkung (also doch rot, nicht lila!) ausgenutzt, der Chor der jüngeren Pilger kündigt hinter der Szene das Wunder des grünewordenen Stabes und im seligen Bewußtsein der Erlösung haucht Heinrich, von Wolfram sanft gehalten, seine Seele aus. Die Wirkung ist tief und rein und frei von allem Theatralischen, und der Hörer wird mit ungetrübter seelischer Bewegung entlassen. Ich kann deshalb allen Bühnen nur dringend raten, bei einer Neueinstudierung des „Tannhäuser“ diesem ursprünglichen und so ganz Wagnerischen Schluß wieder zu seinem Rechte zu verhelfen. Die musikalische Gesamtleistung war unter Schuchs meisterlicher Führung hervorragend schön. In den Hauptpartien zeichneten sich Eva Plaschke-v. d. Osten, Elena Forti, Fritz Vogelstrom, Walter Soomer und Georg Zottmayr aus.

F. A. Geißler

**G**RAZ: Die Grazer Stadtverwaltung hat den artistischen Leiter des Theaters Julius Grevenberg weiter auf seinem Posten belassen und behält die Bühnen in eigener Regie. (Wozu eigentlich dann eine „Neuausschreibung“ erfolgte, die 60 Bewerbungen, darunter Männer von Rang und Namen, zum Ergebnis hatte, ist zum mindesten gänzlich unverständlich.) Der Spielplan läßt nach wie vor viel zu wünschen übrig und wies bis zum letzten November keine Neuheit auf. Ein Gastspiel der Wiener Volksopernsängerin Marie Ranzenberg als Dalila

und Amneris bereitete dank den hervorragenden sängerischen und schauspielerischen Qualitäten des Gastes um so höheren Genuß, als wir selbst über keine brauchbare Altistin verfügen. In „Tiefland“ gastierte der Wiener Hofopernsänger Georg Maikl mit außergewöhnlichem Erfolg als Pedro. Auch der heimische Tenor Willy Tosta wußte sich in dieser Partie viele Anerkennung zu ersingen, desgleichen Fanny Pracher als Martha. An Neueinstudierungen erschienen „Der Freischütz“ und „Die Stumme von Portici“, die beide darunter litten, daß es dem lyrischen Tenor Harry Schürmann, einem jungen Sänger mit großen technischen Vorzügen, an der nötigen Durchschlagskraft der Stimme mangelt. „Die Meistersinger von Nürnberg“ erschienen mit Fritz Schorr als gutem Sachs, Julius Martin als charakteristischem Beckmesser, Josef von Manovarda als prächtigem Pogner, Willy Tosta als jugendfrischem Stolzing und Rosine Fortelni als schön singendem Evchen. Eine „Troubadour“-Vorstellung verdient wegen des Kuriosums Erwähnung, daß drei Manricos sangen: ein Herr Bocchesi als Gast, der im zweiten Akt plötzlich die Arbeit einstellte, Regisseur Koß, der für ihn aus der Kulisse heraus den Akt zu Ende sang, und Harry Schürmann, der dann die übrigen Akte vollendete.

Dr. Otto Hödel

**H**ALLE a. S.: Was die „Tristan“-Aufführung bereits verriet, bestätigte die „Tannhäuser“-Vorstellung zur Genüge: wir haben in Hermann Hans Wetzler, unserm ersten Kapellmeister, in der Tat eine künstlerische Kraft gewonnen, die auf unser Musikleben von weitgehendem Einflusse werden könnte, wenn es gelänge, sie auf längere Zeit an Halle zu fesseln. Unter seiner Leitung ist der Verdi-Zyklus vom „Rigoletto“ über den „Troubadour“ hinweg bis zur „Aida“ in Szene gegangen. Leider hat man aus mir unbekannten Gründen weder den „Othello“ noch den „Falstaff“, der hier noch nie über die Bretter gegangen ist, in den Ring aufgenommen. Hier bietet sich der Direktion eine Gelegenheit, eine Dankesschuld dem italienischen Meister gegenüber abzutragen.

Martin Frey

**H**AMBURG: Bereits vor Wochen wurde an dieser Stelle bei der Erörterung der Hamburger Opernverhältnisse darauf hingewiesen, daß Felix Weingartner zurzeit den Rest seiner Verpflichtungen gegen das Hamburger Stadttheater absolviere. Nunmehr haben auch die örtlichen Erwägungen über diese Tatsache, die seit langem feststand, begonnen, und sie werden je nach der Bedeutung, die man der Operndirigenten-tätigkeit Weingartners aus künstlerischen oder aus kunstpolitisch taktischen Gründen beimißt, in der Tagespresse mit mehr oder weniger Leidenschaftlichkeit geführt. In der Hauptsache allerdings mit der angebrachten minderen Leidenschaftlichkeit. Die Frage, was Weingartner in der kurzen Zeit seiner mannigfaltig unterbrochenen Wirksamkeit für unsere Stadttheater-Oper hat bedeuten können und hat bedeuten wollen, kann ausgeschieden werden, denn eines darf man, ohne Weingartner irgendwie damit zu nahe zu treten, wohl aussprechen: Weingartner ist im Grunde seines Wesens ein unopernhafter Mann, das Theater liegt ihm in der Verästelung seines Kunstbetriebes nicht be-



sonders gut. Nacheinander hat Weingartner beehrte Theaterkapellmeisterpositionen in Hamburg, Königsberg, Mannheim, Berlin, Wien und zuletzt wieder in Hamburg inne gehabt. In keiner dieser Stellungen hat er sich so wohl gefühlt, daß er sie dauernd hätte bekleiden mögen, in keiner dieser Stellungen hat er künstlerisch fundamental und organisatorisch — wie etwa Mahler in Wien — gewirkt. Wenn Weingartner abends ans Pult tritt, um eine Oper zu dirigieren, kann man sich in der Mehrzahl der Fälle sicherlich eine Erhebung über das Niveau der Alltätlichkeit versprechen, denn seine Anwesenheit ist schon ein Stimulans, und sein Einfluß auf das Orchester versagt niemals. Aber die stete, vorbereitende musikalische Kulturarbeit, die ominösen Theaterproben, die ein Werk in seiner musikalisch-dramatischen Totalität scharf abgrenzen und stilistisch festlegen, ist heute weniger denn je Weingartners Lieblingsbeschäftigung. Und die Unzuträglichkeiten, die mit einem komplizierten Repertoirebetrieb verknüpft sind, verstimmen ihn, berauben ihn gelegentlich auch der rechten Schaffensfreude. So fühlt er sich am wohlsten als Gastdirigent, der, selbst eine Ausnahmestellung bekleidend, auch mit Ausnahmevoraussetzungen umgeben wird. Man wird das alles ohne weiteres begreifen können, aber eben darum auch den Entschluß Weingartners, sich vom Hamburger Stadttheater zu trennen, keineswegs als Vorboten des künstlerischen Zusammenbruchs und katastrophaler Erscheinungen betrachten können. Denn an dem künstlerischen Gesamtbild, an der Art des Betriebes, an Besetzungs- und Engagementsfragen wird dadurch nichts geändert; um so weniger, als anzunehmen ist, daß auch Weingartner späterhin als gefeierter Gast am Dirigentenpult der Hamburger Oper mit der ihm gebührenden Wertschätzung zu begrüßen sein wird. Die Loewenfeldsche Neuinszenierung des „Ringes“ hat mit einer von Selmar Meyrowitz sehr großzügig und dramatisch zugespitzten Aufführung der „Götterdämmerung“ ihr Ende erreicht. Die beiden mittleren Abschnitte dirigierte Weingartner: die „Walküre“ ohne Striche, den „Siegfried“ mit den erwähnten Kürzungen. Alles das: die Teilung zwischen zwei Dirigenten, die Abwechslung von gestrichenen und strichfreien Aufführungen innerhalb desselben Zyklus ist schon an sich ein Beweis dafür, daß Weingartner nicht den Ehrgeiz besessen hat, der Hamburger Oper den Stil seiner Persönlichkeit aufzuprägen. Hätte er sich sonst den ersten „Ring“, den wir in würdigem szenischen Rahmen erlebten, teilweise nehmen lassen können? Dr. Loewenfelds Inszenierung der „Götterdämmerung“ erwies sich als eine künstlerische Großtat, auf deren vorbildliche und nachahmenswerte Bedeutung als einer Wiedergeburt des Nibelungen-Dramas aus dem Geiste Wagners und der Wagnerschen Musik mit allem Nachdruck hingedeutet werden darf. Loewenfeld, der selbst von Haus aus Musiker ist, ist in der Tat die Erfüllung einer lang gehegten Sehnsucht, denn in ihm vereinigen sich in der glücklichsten Weise musikalische Kenntnisse mit seltenen dramaturgisch nachschöpferischen Fähigkeiten. Er ist nicht Dekorateur, sondern wirklich Inszenator allergrößten Stiles.

In der Neuen Oper gab es in einer von Moris szenisch recht konventionell angefaßten „Freischütz“-Aufführung markante Eindrücke, die auf Dr. Göhlers prononzierte Dirigenteneigenart zurückzuführen waren. Im übrigen genügten großstädtischen Ansprüchen in dieser Vorstellung nur einigermaßen die Vertreterinnen der Damenpartien, während auf dem Glatteis der Weberschen Gesangsanforderungen die Herren eine etwas klägliche Figur machten. Zum zweiten Male während ihres erst kurzen Daseins hat die Neue Oper sich veranlaßt gesehen, ihre Eintrittspreise zu ermäßigen, um bei der Konkurrenz des Kinos und der im allgemeinen flauen Konjunktur Publikum herbeizulocken. Ob diese Maßregel den gewünschten Erfolg haben und der Neuen Oper eine solide finanzielle Basis geben wird, bleibt abzuwarten.

Heinrich Chevalley

**HANNOVER:** In der Königlichen Oper fand A. Kaisers Musikschauspiel „Stella maris“ eine freundliche Aufnahme. Die Hauptrollen waren bei Gertrud Kappel und den Herren ter Meer und Fleischer gut aufgehoben; der musikalische Teil der durchweg als recht gelungen zu bezeichnenden Erstaufführung lag in Herrn Gilles, der szenische Teil in Herrn Derichs' Händen. Orchester, Chor und Ballet standen auf der Höhe ihrer Aufgaben. — Von den vielen in letzter Zeit stattgefundenen Probegastspielen verlief das der Soubrette Mathilde Schuh aus Nürnberg bei weitem am günstigsten; es führte zum Engagement. Mitte Oktober hatten die Opernfreunde die Freude, den Wiener Heldentener Leo Slezak als Radames zu hören.

L. Wuthmann

**KARLSRUHE:** Ein auf vier Abende berechnetes Richard Strauß-Fest brachte unter des Komponisten Leitung die Bühnenwerke „Rosenkavalier“, „Ariadne“ und „Elektra“. Strauß' Künstlerpersönlichkeit übte eine große Anziehung auf das Publikum aus, und sowohl der Tondichter wie der Dirigent Strauß war Gegenstand lebhafter Ovationen. Die genannten Werke, von Fritz Cortolezis sorgsam vorbereitet und in den einzelnen Partien fast durchweg sehr gut besetzt, erfuhren bei der Begeisterung, mit der alle Mitwirkenden und nicht zuletzt unser treffliches Hoforchester am Werke waren, Wiederlagen von mächtigster, nachhaltigster Wirkung. Strauß' musikalische Führung ließ manche Partien der hier bereits bekannten Werke in neuem, interessantem Lichte erscheinen, und wie er Solisten, Chor und Orchester ein unbedingt verlässlicher Führer war, der mit leichter, sicherer Hand nach Wunsch und Willen alles herausholte, so erhielt jedes der vorgeführten Werke eine stark persönliche Note. Von den Mitwirkenden nennen wir Beatrice Lauer-Kottlar als prächtige, gesanglich und darstellerisch gleich vorzügliche Marschallin, Franz Rohas famosen Lerchenau, Mary Rudys Zerbinetta, die leichtflüssig und sicher die balsbrecherischen Koloraturen sang, und Zdenka Mottl-Faßbenders dämonische, durch die Gewalt der Darstellung und des gesanglichen Ausdrucks packende und erschütternde Elektra.

Franz Zureich

**KÖLN:** Die erste diesjährige Aufführung von Wagners Nibelungen-Tetralogie hat unter Gustav Brechers stilvoller Leitung eine Reihe sehr schöner Eindrücke gezeitigt. Neben den her-



vorragenden Gestaltungen Modest Menzinsky's (Siegfried und Siegfried) und von Alice Guszalewicz (Brünnhilde) boten auch Karl Giesen (Fafner, Hunding und Hagen), Friedrich Braun (Wotan), Wanda Achsel (Freya und Guttrune), Berta Grimm-Mittelman (Fricka) und Sophie Wolf (Sieglinde) höchst schätzbare Leistungen. Fritz Rémonds Inszenierung hat ausgezeichnete Bilder geschaffen. Paul Hiller

**KOPENHAGEN:** Mit einer Neueinstudierung, Aubers „Stummer“, begnügte sich das Kgl. Theater bisher. Übrigens schlug der alte Treffer noch einmal ein, flott in Szene gesetzt und mit Herold als Masaniello, eine Partie, die ihm nicht besonders gut liegt. William Behrend

**LEIPZIG:** Unsere Theaterdirektion stellt schon seit längerer Zeit Joan Manéns „Acté“ als Operneuheit in Aussicht; doch mußte sie wegen Indisposition des Tenors Jäger auf unbestimmte Zeit verschoben werden. So wäre nur einer Neueinstudierung der „Weißen Dame“ zu gedenken, worin der bereits engagierte Hans Lißmann die gute Meinung über seinen Tenor noch bekräftigte, ferner des Gastspiels Carl Perrons, der als Hans Heiling und Holländer überragende darstellerische und gesangliche Leistungen bot und natürlich sehr gefeiert wurde. Nun uns Herr Urlus wieder nach Amerika entführt worden ist, half Adolf Loeltgen aus Dresden mit ebenso jugendlicher Stimme wie Erscheinung als Tannhäuser aus; ihm stand Priska Aich aus Dortmund, die für das scheidende Frä. Marx auf Anstellung gastiert, als in vieler Beziehung anmutige Elisabeth gegenüber. Die Engagementsfragen lösen sich langsam, aber sicher. Wie vorauszusehen war, wurde inzwischen Jean Müller für das erste Baßfach verpflichtet; ob freilich Frä. Aich die unsere sein werde, steht noch auf einem andern Blatt.

Dr. Max Unger

**MAINZ:** Schon kürzlich wurde an dieser Stelle auf das erfolgreiche Erstauftreten von Betty Martel, einer geborenen Mainzerin, hingewiesen. Als Santuzza, Aida und Gräfin im „Figaro“ erbrachte sie inzwischen weitere Beweise ihrer vielversprechenden dramatischen Beanlagung. In Johanna Geißler wurde dem Soubrettenfach ein herzerfrischendes, urwüchsiges Talent zugeführt, das für das heitere Genre in Operette, wie in Oper die glücklichsten Attribute mitbringt. Josef Vogl hat den gewagten Sprung vom Bariton zum Heldenbariton ohne den geringsten Schaden für sein metallisches Organ überstanden. Über die prachtvolle Baritonstimme Josef Groenens herrscht nur eine Meinung rückhaltloser Bewunderung und aufrichtiger Freude, in die sich leider das Bedauern mischt, daß dieser Sänger, gleich unserem intelligenten, stimmungsgewandten Bassisten Otto Stock, von einer unserer besser fundierten Nachbarbühnen entführt werden dürfte. Die Hauptschaffenskraft aller beteiligten Faktoren richtet sich zurzeit auf das Studium von Wagners „Parsifal“.

Leopold Reichert

**MÜNCHEN:** Paul von Klenau's lyrische Oper „Sulamith“ hat an unserer Hofbühne ihre Uraufführung erlebt. Das Werk dialogisiert Bruchstücke der Herderschen Übersetzung des „Hohen Liedes“. Daß ein Musiker von feinem Empfinden auf diesen Stoff verfiel, über-

rascht weniger als der Mangel an der Gegenvorstellung, was aus solchem Stoff werden muß, wenn er zur Oper wird. Die Münchener Aufführung hat es gezeigt: Brodersen als Salomon, Frä. Perard-Petzl als seine königliche Geliebte — vom Standpunkt des Theaters aus gesehen, vortrefflich; aber wer kann diesen Gestalten gegenüber den Standpunkt des Theaters einnehmen wollen? Klenau hat das nicht gewollt und nicht bedacht. Seine Partitur ist eine Meisterleistung blühenden, transparenten Orchestersatzes, und die vornehme Diktion zeigt in jedem Takt, wie heilig ernst er seine Aufgabe genommen hat. In seinem Bestreben, durch eine Art musikalischer Exotik die Distanz der altbiblischen Sphäre herzustellen, hat er sich der Ausdrucksweise Debussys mehr genähert, als ihm der Ehrgeiz zu höchster Originalität hätte erlauben dürfen. Denn daß Klenau ein starkes, selbständiges Talent ist, hat eines seiner Kammermusikwerke gezeigt, das wir in der vorigen Saison hier bewundert haben. Nichtsdestoweniger verdient es das Werk, wegen seiner farbigen Schönheit und Feinheit, den Weg über die Bühnen Deutschlands zu machen. Denn man darf nicht vergessen, daß nach dem Maßstabe gemessen, den ich hier an „Sulamith“ angelegt habe, eben nur noch Pfitzner und Debussy als wahrhaft originelle dramatische Komponisten übrig bleiben. Bruno Walter hat das Werk ausgezeichnet einstudiert und geleitet.

Alexander Berrische

**PARIS:** Eine traurige Kunde für alle Pariser Musikfreunde war es, daß sich Gabriel Astruc genötigt sieht, seine Opernvorstellungen in dem von ihm gegründeten und am 30. März eröffneten Théâtre des Champs Elysées einzustellen. Die allgemeine Pariser Theaterkrise lastete besonders schwer auf dieser neuen Gründung, die ohne jede Subvention der Behörden den Kampf gegen drei subventionierte Opernbühnen aufnahm. Eine vorzügliche Erneuerung von Berlioz' „Benvenuto Cellini“, eine neue, dem Original möglichst getreue Bearbeitung von Webers „Freischütz“, die Einführung in Paris der modernen Opern „Penelope“ von Fauré und „Les trois Masques“ von Lara waren die Haupttaten dieser Direktionsführung, denen sich in wenig Wochen Wagners „Parsifal“ in deutscher Sprache hätte anschließen sollen. Die letzte und sehr bemerkenswerte Leistung des Hauses Astruc war die erste Aufführung in französischer Sprache von Mussorgski's Hauptoper „Boris Godunow“. Der Erfolg war sehr groß, obschon in der Titelpartie der berühmte Russe Schaliapin durch den bisher unbekannten Bariton Giraltoni nicht vollständig ersetzt werden konnte. Noch im letzten Frühjahr schwankte man im gleichen Opernhaus bei den russischen Aufführungen in der Auswahl der Bilder des in dramatischer Beziehung wenig zusammenhängenden Werkes. Man gab abwechselnd Vorstellungen mit dem polnischen Fürstenhof und mit der Herberge an der polnischen Grenze. In der französischen Aufführung hat die Volksszene mit dem Entenlied der Wirtin und dem urwüchsigen Lied des betrunkenen Mönchs mit Recht den Sieg behalten über das konventionelle italianisierende Liebesduett des falschen Demetrius mit seiner pol-

nischen Braut Marina. Was in der Partie des Zaren Boris fehlte, wurde übrigens durch die vorzüglichen Leistungen der Baritone Albers und Boyer in den Partien des Chronisten Pimen und des Mönches Warlaan ersetzt. Auch die jugendfrische Stimme des Tenors Tirmont klang erfreulicher als die des russischen Tenors des letzten Frühjahrs. Die Altistin Thovenet war sehr gut in der Partie der Herbergsmutter und noch besser in derjenigen der Amme der Zarenkinder. Die angenehmste Überraschung war aber, daß Astrucs französische Chöre mindestens ebensogut sangen und spielten wie die vielgerühmten russischen Chöre. Die Volksszenen machten daher auch einen mächtigen Eindruck. Keines der drei andern Opernhäuser von Paris wäre augenblicklich imstande, eine solche Chorleistung zu bieten. Alle Zuhörer waren daher einstimmig in dem Bedauern, daß das Unternehmen Astrucs wegen ungenügender Einnahmen verschwinden muß. Felix Vogt

**PRAG:** Der zweite Teil des Verdi-Zyklus, der die Opern „Maskenball“, „Rigoletto“, „Othello“ und „Falstaff“ umfaßte, stand unter einem günstigeren Stern als der erste. Scampini sollte glänzen, aber sein Glanz verblich nur zu bald, dafür ging Baklanoff's Ruhm strahlend auf. Baklanoff ist ein Sänger von geradezu idealen Mitteln. Was singen heißt, kann man aus seinem Munde hören. Aber sein echtes Künstlertum zeigt sich nicht so sehr darin, daß er die ihm von einer gütigen Vorsehung verliehene Stimme gepflegt und gehegt hat, — das tun ja schließlich andere auch, — sondern daß er Empfinden für die künstlerische Bedeutung des Ensembles hat und nie selbstherrlich darauf bedacht ist, sich in den Vordergrund zu stellen. Dazu durchdringt er mit scharf bohrendem Geist das Wesen jeder einzelnen Rolle und bringt auch in italienischen Opern einen man möchte schon sagen musikdramatischen Zusammenhang heraus, an dem man sonst achtlos vorübergegangen ist. Eine Neueinstudierung von Rossini's „Wilhelm Tell“ hat zwar die Leistungsfähigkeit unseres Ensembles wieder in schönstem Lichte gezeigt, aber trotzdem nicht darüber hinwegtäuschen können, daß dieser „Tell“ ein längst überholtes Spiel ist. Als Walter Stolzinger gastierte der Recke Erik Schmedes aus Wien. Bei ausverkauftem Hause und unter beispiellosen Ovationen gastierte Alfred Piccaver von der Wiener Hofoper, der im vorigen Jahre noch unser war, als Rudolf in „Bohème“, in einer Rolle also, die er vordem ich weiß gar nicht wie oft hier gesungen hatte.

Dr. Ernst Rychnovsky

**ZÜRICH:** Als Gast des Stadttheaters trat der Tenor Giuseppe Russitano von der Mailänder „Scala“ in „Rigoletto“ und „Aida“ auf. Der schon ziemlich bejahrte Sänger verfügt über eine weiche, feingeschulte Stimme, doch mangelt es ihr nun an Tragweite. Von selten anzutreffender Größe ist die Stimme der Sopranistin Emmy Krüger. Ihre Amneris war eine wundervolle Leistung. Dr. Berthold Fenigstein

## KONZERT

**AMSTERDAM:** Die bedeutendsten Genüsse der jetzigen Saison danken wir Gustav Mahler, dessen „Lied von der Erde“ und „Kindertoten-

lieder“ die Hauptereignisse der vergangenen Monate bildeten. Mengelberg, der einer der ersten war, die Mahler aufzuführen wagten, ist noch jetzt ein eifriger Apostel des Meisters. Für das „Lied von der Erde“ hatte er sich der Mitwirkung Frau Cahier's und des Münchener Tenors Otto Wolf versichert. Beide Solisten, herrlich von dem Concertgebouw-Orchester unterstützt, gaben eine Glanzleistung zu genießen. Die „Kindertotenlieder“ wurden von Messchaert derartig interpretiert, daß sich am Ende das Publikum, das den Concertgebouw-saal überfüllte, wie ein Mann erhob, um dem gottbegnadeten Sänger zu huldigen. Weitere Neuaufführungen waren bei Mengelberg die dritte Symphonie von Bruckner, bei Kapellmeister Cornelis Dopfer zwei Lieder mit Orchesterbegleitung, komponiert von Jeanne Beyermann (von Fr. Repelaer van Driel gesungen) und bei Kapellmeister Evert Cornelis eine Symphonie „Moscou“ des französischen Komponisten Charles Tournemire. — Von Solisten hatten wir bisher Elly Ney, die das B-dur Konzert von Brahms spielte, Aino Ackté mit der Schlußszene der „Salome“, den spanischen Geiger Manén mit der Laloschen Rhapsodie espagnole und den Klavierspieler Egon Petri mit dem dritten Beethovenschen Konzert.

Chr. Freijer

**BERLIN:** Am Bußtag führte Siegfried Ochs mit seinem Philharmonischen Chor die Matthäus-Passion auf, und zwar wie im vergangenen Jahre ohne jede Kürzung; vormittags den ersten Teil, abends den zweiten. Über die schnelle Temponahme des ersten Klagechores, der dadurch an Kraft des Ausdruckes, an Stimmung verlor, über die Auffassung der Choräle wären dieselben Bedenken zu äußern, wie bei der ersten Aufführung im vergangenen Winter. Sonst aber hatte man auch wieder eine wahre Freude an der lebendigen Ausgestaltung des Ganzen, an den dramatisch bewegten Volkschören, an dem Glanz und der Klangschönheit der großen Schlußchöre in beiden Teilen. Eine ganze Schar Solokräfte war für diese Aufführung gewonnen worden: Johannes Messchaert für den Christus, Matthäus Roemer für den Evangelisten; für den Sopran die Damen Noorderwiel-Reddingius und Anna Kaempfert, für den Alt Emmi Leisner und Lula Myszgmeiner. Ein junger Tenor, George Meader, fiel vorteilhaft auf durch die blühende Frische des Organs. 100 Knabenstimmen aus dem Königlichen Domchor (Hugo Rüdel) sangen den cantus firmus im ersten Chor; am Klavier wirkte Max Seiffert, an der Orgel Bernhard Irrgang. Dem großen Apparat all dieser Kräfte ebenbürtig zur Seite stand die Leistung des Philharmonischen Orchesters mit ihren trefflichen Solisten. — Am Totensonntag gab es in der Singakademie ein neues Werk zu hören. Dort führte Georg Schumann „Das Tränenkrüglein“ auf, das er nach einem Gedicht von Hermann Erler geschaffen hat. Der Tenor erzählt, wie sich die Mutter trostlos um den Tod ihres Kindes abhärmt. Um Mitternacht, während aus der nahen Kirche das Volk ein altes Weihnachtslied anstimmt, erscheint das Kind unter dem Christbaum der Mutter, in der Hand das Krüglein, in dem es der Mutter

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

Tränen gesammelt hat. Beide werden zum Schluß von Engeln zum Himmel geleitet. Die alte Volkssage ist zu einem ganz eigenartigen Kunstwerk ausgestaltet. Der Musiker hat Klavier, Orgel und Harfe, zu denen später nur sparsam ein kleines Orchester hinzutritt, zu interessanten Klangmischungen verwertet, die fast übersinnlich wirken. In ergreifendem Gegensatz zu dem intensiv herben Jammer der Mutter steht dann der Weihnachtschor, zu dem eine alte Kirchenweise verwendet ist, ein kunstvolles und doch einfach gehaltenes Gebilde von schönster Klangwirkung. Wie dann das Kind erscheint, der Jammer der Mutter sich löst, der alles Irdische abstreifende Engelchor beide zum Himmel hebt, das weiß die Musik uns wirklich glaubhaft zu machen. Die märchenhafte Stimmung, die gleich anfangs angeschlagen wird, verläßt uns keinen Augenblick; das Ganze schwebt visionär an dem Ohr vorüber. Auf das „Tränenkrüglein“ folgte das Requiem von Mozart, an dessen Ausführung sich Elfriede Goette, Emmi Leisner, George A. Walter und J. von Raatz-Brockmann als Solisten neben dem Chor der Singakademie und dem Philharmonischen Orchester beteiligten. Die Herren Eschke und Irrgang, der eine am Klavier, der andere an der Orgel, Otto Müller an der Harfe lösten ihre Aufgabe in dem Schumannschen Werke mit feinstem Verständnis. In Mozarts Requiem bewährte die Singakademie ihren altbegründeten Ruf als trefflich disziplinierter Chorverein. — Im 3. Symphonieabend der Königlichen Kapelle dirigierte Richard Strauß die drei Ouvertüren zu „Genoveva“ von Schumann, zu „Beatrice und Benedikt“ von Berlioz und die Tragische von Brahms, ferner die Serenade für Violoncellosolo mit Streichorchesterbegleitung von Robert Volkmann, in dem Hugo Dechert durch die Schönheit der Tongebung erfreute, zum Schluß die Hauptnummer des Programms, seinen „Zarathustra“. — Zwei Strauß-Abende bereiteten auf die Strauß-Woche im Opernhaus vor: Nikisch brachte als Neuheit im 4. Philharmonischen Konzert das festliche Präludium für großes Orchester, in dem aber dem Tondichter herzlich wenig Neues eingefallen ist, dann das Violinkonzert op. 8, ein Jugendwerk voll reicher melodischer Erfindung, klassisch geformt, das Alfred Wittenberg sehr geschmackvoll und tonschön vortrug, endlich die „Domestika“, das letzte Glied in der langen Kette der Straußschen symphonischen Dichtungen. — Ebenfalls in der Philharmonie fand der Richard-Strauß-Abend statt, den Hugo Rüdell an der Spitze des verstärkten Königlichen Opernchores veranstaltet hat. Mit der schon früher aufgeführten 16stimmigen Hymne für a cappella-Chor „Jakob“ begann das Programm, mit der neuen Deutschen Motette, ebenfalls für 16stimmigen gemischten Chor a cappella und vier Solostimmen, schloß es. In beiden zeigt sich der Tondichter als Meister in den kontrapunktischen Künsten, ein Thema in immer neuen Wendungen zu kühnstem architektonischen Aufbau zu verwerten. Was in beiden Stücken einem Chor an Schwierigkeiten in der Intonation zugemutet wird, steht wohl einzig in der Chorliteratur da; auch an die Leistungsfähigkeit der Soprane nach der Höhe werden fast unmögliche Anforderungen

gestellt. Selbst die Rüdelsche Disziplin versagte an einigen Stellen bei den Sopranen. Als Gesamtleistung flößte die Ausführung der Hymne wie der Motette die höchste Bewunderung ein. Zwischen ihnen wurden noch Männerchöre (auch a cappella) „geistlicher Maien“ und „Lied der Freundschaft“ gesungen. Dann erschien Strauß selber auf dem Podium, um „Tod und Verklärung“ und ein paar Lieder für Sopran mit Orchesterbegleitung zu dirigieren, die Frau Andrejewa von Skilondz vortrug. An beiden Straußabenden wurde der Tondichter mit endlosem stürmischem Beifall jubelt. — Daran fehlte es auch nicht, als José Vianna da Motta mit Begleitung der von Busoni dirigierten Philharmoniker Mozarts Klavierkonzert in Es, das in g von Sgambati, in F von Saint-Saëns und die Lisztsche spanische Rhapsodie in der Busonischen Bearbeitung spielte. Kraft, Elastizität, vollendete Meisterschaft in den verwegenen technischen Künsten, erstaunliche Ausdauer sind dem Pianisten nachzurühmen, dessen künstlerische Eigenart mich stets wieder an Tausig erinnert, an dessen stählerne Herrschaft über den Flügel.

E. E. Taubert

An der Spitze des Philharmonischen Orchesters erschien Leo Blech, um klarzulegen, wie sehr ihm Beethovens Eroica ans Herz gewachsen ist. Der zweite Teil des Programms bestand aus Fragmenten von „Oberon“ und „Tristan“; hervorragend mitbeteiligt war dabei Melanie Kurt, deren prachtvoller dramatischer Sopran auch im Konzertsaal dank ihrer großen Geltung und Vortragskunst aufs schönste zur Geltung kommt. — Das 2. Orchesterkonzert Max Fiedlers gestaltete sich zu einem großen Triumph für diesen ausgezeichneten Dirigenten, von dem man selbst die verwickeltsten Stellen des „Heldenlebens“ von Strauß aufs klarste und eindringlichste zu hören bekommt. Das Philharmonische Orchester, dessen erster Konzertmeister Thornberg die schwierigen Violinsoli ausgezeichnet spielte, ging auf jeden Wink Fiedlers mit größter Hingabe ein und spielte auch mit besonderer Freudigkeit dessen noch ungedruckte Ouvertüre, ein ganz famoses Werk, dessen Hauptthema ausgesprochenen Lustspielcharakter sowohl in der Erfindung als Instrumentation hat, während das zweite Thema in Wohllaut schwelgt. In dieser prächtig gearbeiteten, in einer glanzvollen Coda gipfelnden Ouvertüre ist kein toter Punkt, alles lebt und blüht darin, kurz sie kann, wenn sie gedruckt ist, darauf rechnen, von jedem Orchester ständig gespielt zu werden. Solist in diesem Fiedlerschen Konzert war Mischa Elman, der mit dem Brahms'schen Konzert große Ehre einlegte. — Auf das große Geigentalent Nora Duesbergs aus Wien darf nachhaltig hingewiesen werden; ihr Ton ist selbst in den höchsten Lagen edel und groß, ihr Vortrag des Tschaikowsky'schen Konzerts (Blüthner-Orchester) war in jeder Hinsicht vortrefflich. — Das Brüsseler Quartett entzückte seine erfreulicherweise endlich sehr gewachsene Zuhörerschaft, in der die Freibilletler fehlen, mit Schuberts a-moll, Schumanns A-Dur und Brahms' B-Dur, einer Zusammenstellung, wie sie schöner gar nicht gedacht werden kann. — In dem Programm des vortrefflichen Sevdik-Quartetts nahm sich zwischen Mozarts

d-moll und Beethovens G-Dur der noch ungedruckte dreisätzige Zyklus „Lebenslenze“ für Streichquartett und Klavier op. 5 von dem jungen Prager V. Stepán, der selbst vortrefflich den Klavierpart ausführte, recht merkwürdig aus. Sicherlich fehlt es ihm nicht an Fantasie, auch nicht an genialen Einfällen, aber seine Freude an fortwährenden Dissonanzen und an der rein willkürlichen Aneinanderreihung von meist sehr gesuchten, ja bizarren Gedanken wirkt gar zu verstimmend. — Henri Marteau bildet mit seinen jungen Quartettgenossen bereits ein so ausgezeichnetes Ensemble, daß sogar Beethovens a-moll schon eine direkt weihevoll, technisch selbstverständlich vollendete Wiedergabe findet. Statt der Bachschen Ciacona, die Marteau wieder einmal vortrug, hätte ich aber auf dem mit Beethovens e-moll beginnenden Programm lieber noch ein Quartett gesehen. — Das Meistertrio Artur Schnabel, Carl Flesch und Jean Gerardy begeisterte mich wieder einmal in hohem Grade, besonders als es Tschai-kowsky's Trio spielte. — Recht jung sind noch Ricardo Viñes, ein feiner Pianist, Mariano Perello, ein solider Geiger, und J. Pedro Marès, ein temperamentvoller Violoncellist, die das Trio aus Barcelona bilden und uns mit Beethoven D-Dur, Schumann g-moll und Dvořák f-moll recht annehmbar aufwarteten; ein Trio eines spanischen Komponisten bekamen wir leider nicht zu hören. Wilhelm Altmann

John Petersen veranstaltete mit dem Akademischen Chor und den Philharmonikern eine Aufführung der „Jahreszeiten“. Sie ließ ernstes Streben und fleißiges Studium erkennen und nahm, abgesehen von der Neigung des Dirigenten zu breiten Zeitmaßen und einer etwas spießbürgerlichen Gesamtaufassung, einen im großen und ganzen befriedigenden Verlauf. Den stärksten Eindruck des Abends vermittelte die Mitwirkung Messchaert's, neben dem die Vertreter der Hanne und des Lucas (Marta Thanner und Pancho Kochen) begreiflicherweise einen schweren Stand hatten. — Der Pfannschmidt'sche Chor (Dirigent: Heinrich Pfannschmidt) machte Berlin am Bußtag mit dem Oratorium „Quo vadis?“ für Soli, Chor, Orchester und Orgel von Felix Nowowiejski bekannt. Eine nicht gerade erfreuliche Bekanntschaft. Den Komponisten leitete bei der Wahl und musikalischen Behandlung des Stoffes (den dramatisch-theatralischen Szenen liegt der vielgelesene Roman von Henryk Sienkiewicz zugrunde) offenbar der Gedanke, ein Werk zu schaffen, das sich weniger an einen beschränkten Kreis von Kunstkennern als an das große Publikum wendet. Eine Art Volksoratorium also. Die hohe Zahl von Aufführungen, die sein Werk in vielen Städten des In- und Auslands bereits erlebt hat, spricht für die Richtigkeit dieser Annahme. Weniger allerdings für die Wahrheit des alten Wortes, daß für das Volk das Beste gerade gut genug sei. „Quo vadis“ ist die Arbeit eines versierten Musikers, der eine ganze Menge, beinahe zu viel, gelernt hat und sich vor allem auf alles Technische, im Chor- wie im Orchestersatz, glänzend versteht. Er weiß mit routinierter Hand Steigerungen aufzubauen, obwohl ihn das fortwährende Schielen nach dem Effekt ein Massenaufgebot an äußerlichen Mitteln

mit wirklich innerer Kraft des öftern verwechseln läßt. Nowowiejski ist in allen Arten des Stils so gut zu Hause, daß er leider keinen eigenen besitzt. Seine Tonsprache entbehrt zu sehr kräftiger Individualität, um einen Abend lang fesseln zu können. Das Ganze ist mehr ein Triumph kompositorischer Gewandtheit, als der Niederschlag überzeugenden Künstlertums; weit mehr an- und nachempfunden, als aus tiefster Seele, aus innerstem Zwang geboren. Als eine Talentprobe wird man „Quo vadis“ natürlich gern gelten lassen, es aber ebenso natürlich ablehnen, dieses Oratorium mit dem Titel „Franziskus“ z. B. in einem Atem zu nennen. Die Aufführung ließ mit Ausnahme der vortrefflichen Chorleistungen und der Sopranistin Elsa Laube infolge der Unzulänglichkeit des Berliner Konzerthaus-Orchesters und der männlichen Solisten manches zu wünschen übrig. — Eine neue Kammermusik-Vereinigung stellte sich vor, das Berliner Streichquartett: Gertrud Steiner-Rothstein (1. Violine), David Hait (2. Violine), Kurt Lietzmann (Bratsche) und Fritz Becker (Cello). Zur Wiedergabe aus dem Manuskript kam ein Streichquartett in e-moll des so frühzeitig aus dem Leben geschiedenen Erich J. Wolff. Man hat dem Andenken des ausgezeichneten Begleiters und feinsinnigen Lyrikers mit dieser Vorführung wahrlich keinen Dienst erwiesen: es ist eine schwache Studienarbeit, unbedeutend in der Thematik, reizlos in der Verarbeitung. Eine Hauptschuld an dem ungünstigen Eindruck trägt überdies die Ausführung. Was sorgfältige Durchfeilung, Feinheit der Abschattierung und Sauberkeit der Intonation, kurz was kultiviertes Zusammenspiel anbelangt, läßt diese neue Vereinigung mit dem prästensiösen Namen vorläufig so gut wie alles zu wünschen übrig. Das Programm verzeichnete noch Regers op. 74. Willy Renz

Robert Kothe trug in seinem letzten Konzert eine ganze Reihe alter Volksgesänge zur Laute zum ersten Male vor. Der ausverkaufte Beethoven-Saal jubelte wie alle Darbietungen des Künstlers auch diese neuen Gaben. — Karen Bjerlöv ist eine tüchtige Pianistin, die Beachtung verdient. Sie besitzt eine gute ausgeglichene Technik, einen kräftigen Anschlag, auch ist ihr Vortrag nicht übel, der jedoch unter einer augenscheinlichen Nervosität litt. Von den Klavierstücken von Victor Bendix, die zum ersten Male in Berlin gespielt wurden, konnte nur das Menuett durch guten Satz und das Volkslied durch etwas aparte Erfindung interessieren. — Zwei echte Musiker — Walter Meyer-Radon (Klavier) und Richard Kroemer (Violine) — hatten sich zu einem Sonatenabend zusammengetan; beide besitzen so ziemlich alles, was man hierzu benötigt. Man konnte daher auch nur reine Freude an den Darbietungen dieser beiden noch sehr jungen Künstler haben und muß die größten Hoffnungen auf sie setzen. — Bianca del Vecchio (Klavier) ist zwar noch ein Kind, besitzt jedoch jetzt schon fast die reife Technik eines Erwachsenen. Hoffentlich wird aus dem begabten Kinde noch eine echte Künstlerin. — Maria Seret-van Eyken gehört schon seit mehreren Jahren zu unseren beliebtesten Altistinnen. Auch an ihrem letzten Liederabend erfreute sie ihre zahlreichen Zu-

hörer durch ihre kräftige und klangvolle Stimme. — Lorle Meißner hat entschieden Anwartschaft darauf, in die Reihe unserer allerersten Konzertsängerinnen aufgenommen zu werden. Was ich zu hören bekam, wurde von ihr fast vollendet vorgetragen. Die gut geschulte Stimme ist von selten schönem Wohlklang, und der Vortrag fein durchdacht, ein wenig an den Julia Culpis erinnernd, die sie jedoch an Kraft der Stimme übertrifft.

Max Vogel

Wacław Kochanski, ein eher tüchtiger als außergewöhnlicher Geiger, unternahm es, seinem Publikum nur mit Violin-Soli (Bach-Reger-Abend) zu dienen. Er entledigte sich seiner sehr schwierigen Aufgabe zwar nicht übel, aber immerhin nicht so, daß man ihm das Experiment noch einmal anraten könnte, zumal reine Violin-Soli so gut wie immer mehr Kunststücke als vollgültige, erbauende Kunst darstellen. — Im 1. Abonnementskonzert der Herren Florian Zajic und Heinrich Grünfeld brachte Lula Myszk-Gmeiner als Solistin sechs Lieder von Schumann zum Vortrag und bewies damit abermals, wie sie jedem Komponisten auf die ihm eigenste Weise gerecht wird. Im Brahms-Quartett op. 25 — mit Ossip Gabrilowitsch am Klavier und Hans Hasse (Bratsche) — wurde leider viel gekratzt, so daß man beim besten Willen zu keinem rechten Genuß gelangen konnte. — Betty Tennenbaum (Geige) spielte mit gut musikalischem Temperament die Konzerte a-moll von Dvorák und h-moll von Saint-Saëns. Namentlich die langsamen Sätze habe ich selten so eindringlich-innig spielen hören. Ihre Mitwirkende, die Hofopernsängerin Margarete Strauch, kann sehr viel, aber ihre technischen Fähigkeiten verführen sie zu erzwungenen Künsteleien; in kleinen Liedern wirkt sie am besten. — Annemarie Monti, deren Material recht angenehm wirkt, sang sonst leider so wenig anziehend, daß man um so mehr Aufmerksamkeit dem starken Talente des jungen Felix Robert Mendelssohn, der mitwirkte, zuwandte. Dieser junge Cellist nimmt es heute bereits mit vielen Tüchtigen seines Faches auf und dürfte schon nach wenigen Jahren in die erste Reihe einrücken. — 5. Klavierabend von Edouard Risler. Das wichtigste Stück des Abends war die B-dur Sonate op. 106 von Beethoven, die „Hauptsonate“ sozusagen. Trotz der herben, stillen Beseelung, die ihr Risler zuteil werden ließ, und trotz des eminenten Spiels kam die eigentliche poetische Idee nicht rein, eben nicht leidenschaftlich genug heraus. Dennoch fühlte man überall: hier ist einer der drei, vier Leute, die diese „große Philosophie“ vermitteln dürfen. — Bei Therese und Willy Bardas (Gesang und Klavier) kann man schon mehr als von einem außerordentlichen Nachwuchs sprechen. Namentlich der Pianist sucht mit seinen klugeroberten technischen Mitteln Feinstes (Beethoven c-moll Sonate op. 111) nachzuempfinden, was ihm oft erstaunlich gelingt. Auch die Sängerin, ein schöner, satter Alt, bietet zur Genüge Bemerkenswertes, das auf ihren Namen merken heißt.

Arno Nadel

Die Pianistin Else Gipsier wäre den Ersten ihres Faches beizuzählen, wenn die poetische Ausdeutung der Kunstwerke auf derselben Stufe stünde wie ihre Technik. Diese ist bewundernswert, aber viele Stellen bei Chopin und Liszt

klangen trocken und nicht restlos ausgeschöpft. — Einen großen künstlerischen Erfolg erspielte sich der junge Geiger Roderick White. Sein edler Ton voll Gefühl und Wärme wird durch eine bedeutende Technik unterstützt und echtes Musikertum offenbart sich aus allen Äußerungen. — Albert Spalding (Violine) und Coenraad V. Bos (Klavier) gaben einen Sonatenabend mit klassischem Programm. Beide rechtfertigten durch ihre gediegenen Leistungen wieder den Ruf ihres ausgezeichneten Namens. — Der Hauptvortrag der Mezzosopranistin Fredy Juel ist ihr hervorragendes Vortragstalent. Die an sich hübsche Stimme ist nicht ganz ausgeglichen und klingt manchmal etwas flach. — Im Bußtagskonzert vom Orchester des Deutschen Opernhauses unter Leitung von Ignatz Waghaller erlebten vier Buß- und Bettlieder von E. von Reznicek ihre Uraufführung. Sie machten, vom Baritonisten Werner Engel gesungen, einen tiefen und nachhaltigen Eindruck. Sie zeichnen sich durch Einfachheit der Konzeption und wahre Empfindung aus und sind von einem wunderbar klingenden instrumentalen Gewande umgeben. Wladyslaw Waghaller spielte das Violinkonzert von Brahms mit sicherer Erfassung des Stiles. — Ein Genuß war das Konzert der Geigerin Isolde Menges mit dem Blüthner-Orchester. Sie ist in jeder Beziehung eine berufene Künstlerin, von der noch viel Großes zu erwarten ist. Lyell-Taylor ist ein tüchtiger Kapellmeister, der in unsere deutsche Musik nur etwas zu viele Nuancen hineinbringt. — Der Ton des Pianisten Nino Rossi ist noch zu wenig kultiviert, sein überscharfes forte verdirbt ihm viel. Sein musikalisches Talent ist sonst bedeutend. — Die Altistin Maria Freund sang „Die Winterreise“ von Schubert. Ihr Vortrag zeugt von hoher musikalischer Intelligenz und warmer Empfindung. Die Stimmkultur, besonders die Atemtechnik, steht nicht auf so hoher Stufe. — Angenehme Eindrücke nahm man auch aus dem Klavierabend von Magda von Hattingberg mit. Man möchte nur wünschen, daß sie bei ihrer großen Begabung etwas mehr aus sich herausginge. — Der Berliner Ärzte-Orchester-Verein veranstaltete unter Mitwirkung der Chor-Vereinigung Berliner Ärzte sein 1. Konzert. Der Instrumentalkörper ist gut besetzt und enthält nur wenige Berufsmusiker. Die Erste Symphonie Beethovens unter Leitung von Max Grünberg war noch etwas zu hoch gegriffen. Sauberkeit, Präzision und Dynamik ließen da noch manches zu wünschen übrig. Chor und Orchester wurden dann von dem begabten Kurt Singer geleitet. Auch hier fiel der Mangel aller Nuancierung auf. — Als besonders nach der musikalischen Seite hin tüchtiger Cellist stellte sich J. Pedro Marés vor. Schnelle Passagen ließen noch den letzten Schliff vermissen.

Emil Thilo

Eine Fülle köstlicher Genüsse gewährte die vornehme Gesangkunst von Edyth Walker. Die Stimme klingt im forte, besonders in der Höhe schon oft scharf, im piano hat sie ihre alte Süßigkeit bewahrt, und hier war es, wo die Sängerin stets die tiefstgehenden künstlerischen Eindrücke erzielte, so in dem reizend-anmutigen Vortrag französischer Chansons, so in Liszts „Mignon“, Brahms' „Nachklang“ usw. Von

Gustav Brecher wurde sie ganz meisterhaft begleitet. — Anni Ritters dicker und ausgiebiger Mezzosopran wies in der Mittellage schon häufig Spuren von Übermüdung oder unrichtiger Behandlung der Stimme auf. Zu einem ungestörten Genuß kam es, da gelegentlich auch Intonationsschwankungen sich einstellten, nicht, auch wäre ein nuancierterer Vortrag recht wünschenswert gewesen. — Licco Amar spielte mit dem von Max Wachsmann geleiteten Blüthner-Orchester das Violinkonzert von Brahms und zog sich im allgemeinen befriedigend aus der Affäre. Seine Technik bedarf noch der Glätte und absoluter Sicherheit; der Größe der Musik wurde er nur in bescheidenem Maße gerecht. — Im wesentlichen dieselben Eindrücke wie früher erweckte der Liederabend von Minna Weidele; wieder konnte man sich an der intelligenten Art zu singen und ihrem musikalischen Verständnis erfreuen. Stimmlich schien sie an diesem Abend nicht besonders günstig disponiert, dagegen gab sie sich ersichtlich Mühe, dem Vortrag größere Wärme zu verleihen, was ihr auch des öfteren gelang. — Mit Glück führte sich die Trio-Vereinigung Edith Voigtländer, Hans Bottermund und Adolf Müller ein. Das Zusammenspiel war sauber und zeugte von fleißigen Studien. Beethovens Es-dur Trio op. 3 gab den Künstlern reichlich Gelegenheit, sich einzeln und im Ensemble vorteilhaft zu bewähren. Uneingeschränktes Lob verdient Angelika Rummel, deren Organ sich nach der Tiefe zu ausgedehnt zu haben scheint, und die in der Tongebung diesmal die erfreulichsten Wandlungen zum Besseren aufwies. — Elise Waldmann besitzt eine hohe Sopranstimme von kleinem Volumen, aber sehr lieblichem, klarem Timbre. In der beneidenswerten Lage, sich auf den Tönen um  $h^3$  herum behaglich wiegen zu können, erzielte sie mit allem, was hierauf zugeschnitten war, schöne Wirkungen. Weniger gut ist es zurzeit noch um ihre Kehlfertigkeit bestellt; hier war vieles recht verwischt, und ihr sogenannter Triller löste sich öfter in eine Art starken Bebens auf. — Constantine Nottaras violinistische Fähigkeit ist zurzeit noch nicht besonders entwickelt. Für Mozarts A-dur Konzert fehlte ihm Sauberkeit in der Tongebung und der Technik. Etwas besser lag ihm die blendendere Schreibart des d-moll Konzerts von Wieniawski. — Im Vollbesitz ihres herrlichen Organs und ihrer hohen Kunst erzielte Ella Gmeiner durch die hinreißende Wärme und Gestaltungskraft ihres Vortrags tiefgehende Wirkungen. Sie vereinigt in ihrer Art der Reproduktion alle Vorzüge der gut geschulten, in Atem und Tongebung untadelhaften Konzertsängerin mit dem lebendigen Erfassen und der Vortragswärme der Bühnenkünstler. Ludwig W. Spoor zeigte sich als hervorragender Techniker und geistvoller Begleiter. — Mattia Battistini's Stimme klingt noch immer frisch und blühend, wie die eines Jünglings. Bewundernswert ist die Leichtigkeit seiner Tongebung. Wie Leuchtkugeln schweben die Töne daher, elastisch, unbehindert durch irgendwelchen Zwang. Hand in Hand damit geht eine vollendete Atemführung und glanzvolle Technik. Battistini ist heute eine interessante Spezialität; Herz und Gemüt kommen bei ihm nicht auf die Kosten, wohl aber das Ohr, das im Wohllaut des schönen Organs

schwelgt, wenn es dafür auch die vielen Äußerlichkeiten der Manier und die Leere der Musik mit in Kauf nehmen muß. Hans Pleß, der sich als Dirigent mit der Leonoren-Ouvertüre No. 3 recht ungünstig eingeführt hatte, ließ als Komponist eines Scherzos für Orchester zwar leidliches Beherrschen des Handwerksmäßigen, aber wenig Erfindungsgabe und wenig eigene Gedanken erkennen. Als Begleiter war er besser am Platz. — Eine schöne, besonders in der hohen Lage wohlklingende Sopranstimme, aber wenig Kunst zeigte Emmy Nawrath. Die Stimme steckt fast durchweg bei mittleren Stärkegraden im Hals, und infolgedessen flackert fast jeder Ton; ruhige Töne erscheinen nur im Affekt des forte. Der Vortrag fiel meist befriedigend aus. — Dora Bernsteins angenehmer und besonders in der höheren Mittellage wohlklingender Sopran würde viel größere Wirkungen erzielen, wenn die Sängerin durch unerbittliche Atemstudien Ruhe in der Tongebung erlangen möchte. Jetzt flackert alles und setzt hie und da sogar die Intonation in Frage. Der Vortrag zeugt von musikalischem Erfassen und würde ebenfalls viel lebendiger und klarer wirken, wenn er nicht durch jenen Kardinalfehler beeinträchtigt würde.

Emil Liepe

Der Putschsche a cappella-Gesangsverein bot unter Leitung seines Dirigenten Martin Grabert Chorgesänge von Ecker, Hauptmann, Schein, Reinecke, Kauffmann („Am Meer“, op. 19, mußte wiederholt werden) und Grabert. Die stimmlichen Qualitäten des Chors hatten anscheinend unter der damals schlechten Witterung zu leiden, denn bedenkliche Rauheiten und Intonationsschwankungen dürften bei einem gutgeschulten Chor nicht vorkommen. Technisch gelang manches recht gut. Die mitwirkende Sopranistin Mary Mora von Goetz sang u. a. ein prächtig gelungenes Lied Graberts „Ganymed“. Weiterhin steuerte das Ehepaar Otto und Lucy Nikitits einige kammermusikalische Beiträge bei, die freundliche Aufnahme fanden. — Agnes Fridrichowicz (am Klavier: Coenraad V. Bos), absolvierte ein modernes Programm; u. a. sang sie Wagners Wesendonk-Lieder, deren große Poesie aber recht wenig erschöpft wurde. Manches gelang immerhin so gut, daß man auf die Zukunft seine Hoffnungen setzen kann. — Elsa Dankewitz sang, von James Simon stimmungs-voll und exakt begleitet, ebenfalls (und erfreulicherweise) „Moderne Lieder“. Ihre umfangreiche Stimme klingt wohl timbriert, außer in der Höhe, die leicht einige Schärfe (vielleicht ist dies zuviel gesagt) annimmt. Auch das mezza voce, das stellenweise recht gut gelang, muß noch mehr kultiviert werden. Ebenso sollte der Vokalisation größere Sorgfalt zugewandt werden. — Elsa Oppler hatte sich mit dem Organisten Ludwig Schmidthauer vereinigt. Die Stimme der Dame ist sehr sympathisch, ihr Vortrag wohl durchdacht. Man könnte wärmer noch bei ihrem Singen werden, würde die Aussprache noch sorgfältiger. Der „Orgelschläger“ hat total „moderne Form“. Bach und Reger (als reiner Kontrapunktiker) ist nichts für ihn. Eine recht geschickte Transskription: „Ah, vieni o Flora“ aus Haydns „Jahreszeiten“ brachte er mit viel Verständnis zu Gehör. Seine Glanzleistung war die Erste Symphonie von F. A. Guilman. Für



wahr eine respektable Leistung. Manual- und Pedaltechnik erwiesen sich als durchaus zuverlässig, und registrationstechnisch leistete Schmidthauer mitunter Hervorragendes. Nur hätte er sich weniger der Walze bedienen dürfen. Das Kolorit wird dadurch leicht stereotyp. Auch seine Manier zu staccatieren gefällt mir nicht. Ein Orgelstaccato darf keinesfalls klavieristisch klingen. Man muß stets bedenken, daß man nicht „anschlägt“, sondern (durch Tastendruck) Ventile öffnet und schließt. — Lissy Böttcher hatte in Carl Schaeffer einen Klavierpartner gefunden. Ihre Stimme ist noch zu wenig ausgeglichen. Mitunter klingt nicht übel, was sie singt, aber der Mangel jedweden rassigen Empfindens verleidete mir ein längeres Verweilen. Der Pianist muß sich technisch und musikalisch noch bedeutend vervollkommen, will er nicht in dem heißen Rennen unsrer tastenmeisternden Welt ein klägliches Fiasko erleiden. — Die Pianistin Else Burger ist technisch bereits weiter gefördert. Doch muß sie, um dauernd fesseln zu können, in Zukunft bemüht sein, die Härte ihres Anschlages gründlich zu revidieren. — Das 4. Konzert Edouard Rislars war wiederum ein pianistisches Ereignis. Wie dieser Meister alle Raffinements der Anschlags- und Pedaltechnik beherrscht, wie er den inneren Gehalt der Kompositionen mit künstlerisch vollendeter Manier zum Vortrag bringt, wie er es versteht, jenen geheimnisvollen Konnex zwischen sich und dem Publikum herzustellen, der notwendige Bedingung ist für eine tiefgehende beiderseitige Empfindungseinigkeit, das ist einfach fabelhaft. — Ein Pianist, der viel verspricht, ist Ignatz Tiegermann, der mit dem Blüthner-Orchester unter der Direktion Leonid Kreutzers konzertierte. Die Konzerte in c von Rachmaninoff, in e von Chopin und in g von Saint-Saëns wurden von ihm mit technischer Präzision gespielt. Weniger mit rhythmischer; hier erlaubte er sich zu starke Rubato-Tempi, die maniert klangen und den Gesamteindruck nicht unwesentlich beeinträchtigten. Sein Anschlag ist besonders im f und ff viel zu hart. — An kammermusikalischen Vereinigungen hörte ich das Trio der Herren Romuald Wikarski (Klavier), Albert Stoessel (Violine) und Alexander Schuster (Violoncello), das Ungarische Streichquartett und das Pariser Capet-Quartett. Erstere musizierten in höchst erfreulicher Weise, mit ausgeglichener Nuancierung und mustergültiger Phrasierung. Nur müßten sie sich befeßigen, mit größerer Innerlichkeit zu spielen. Die Ungarn sind bei uns bereits sehr geschätzt wegen ihres warmblütigen Spiels. Bei diesem gediegenen Ensemble war denn auch eine aus dem Manuskript erstmalig gespielte „Kleine Suite für Streichquartett“ in F von Nikolaus Radnai gut aufgehoben. Sie erspielten ihr einen annehmbaren, wohlverdienten Erfolg. Das fünfsätzige Werk macht einen durchaus guten Eindruck. Ein Präludium beginnt und ein diesem ähnliches, will sagen verwandtes Postludium beschließt die Suite, deren weitere Sätze aus einem zierlichen, effektvollen „Menuett“, einer „Aria“ mit vornehm geführtem Melos und charakteristischer harmonischer Grundfärbung und einem temperamentvollen, sehr witzigen „Scherzo“ be-

stehen. Eingerahmt wurde diese Novität durch C. Francks D-dur und Beethovens Es-dur Quartett, op. 74, die beide hervorragend schön zu Gehör kamen. Die Franzosen veranstalteten einen Beethoven-Abend, an dem sie die opera 18/5, 95 und 131 zu vollendetem Vortrag brachten. Warum allerdings die thematischen  $\frac{1}{10}$  des ersten Satzes aus op. 95 wie  $\lambda$  klingen sollen, ist mir unklar. Das thematische Bild wird dadurch keineswegs deutlicher, im Gegenteil. Im übrigen aber machten die vier Künstler ihrem berühmten Namen alle Ehre, und es ist jedesmal ein Vergnügen, zu hören, mit welcher Objektivität sie unseren deutschen Meister interpretieren. Manche Kollegen mögen sich an ihnen darin ein Beispiel nehmen. Carl Robert Blum

Lily von Márkus zeigte an ihrem Klavierabend reiches Können, das ihr in musikalischer wie technischer Beziehung in hohem Maße zur Verfügung stand. Die Sonate f-moll von Brahms wäre mir in breiterer Auffassung lieber gewesen. — Joseph Schwarz gab einen wohl gelungenen Chopin-Abend. Er ist eine gesund musikalische Natur, die noch mehr der Reife bedarf. Etwas Einschränkung in bezug auf Schnelligkeit der Tempi brächte ihm Vorteil. — Mena Nechansky (Töpfer) spielte vortrefflich. Die Wiedergabe der Waldstein-Sonate war groß und männlich. — Max Heineken verliert sich zu sehr ins Detail, und dies wird leider zur Manier. Ein Mehr-Herausgehen und kräftigeres Zufassen wären ihrem Klavierspiel günstiger. — Adolphe Borchard gab einen Etüdenabend: Clementi, Chopin, Rubinstein, Saint-Saëns, Liszt. Obwohl die Wiedergabe ein sehr gutes Gelingen hatte und dem Pianisten reiche Ehre brachte, wäre es dennoch besser, wenn Clementi und Rubinstein ferngeblieben wären. — Edmund Schmid spielte u. a. eine Sonate d-moll op. 4 von Waldemar Schmid, die dem Pianisten reiche Gelegenheit gab, sein Können zu zeigen. — Hans Baer steht noch in den Anfängerschuh; vielleicht daß jahrelanges Studium ihn zur Kunst erziehen kann. — Kurt Paur ist reifer geworden. Sein ernstes Streben ist nicht zu verkennen. Etwas größere Auffassung und mehr Mitgehen des Innern würde aus ihm einen Werdenden machen. — Josef Lhévinne spielte fein Klavier. Ob diese Feinheit für ein op. 81a und op. 109 von Beethoven ausreicht, bestreite ich, da die innere Größe und Gestaltungskraft, die wir an unseren Großen gewöhnt sind, fehlt. Hanns Reiss

Conrad Ansorges treue Gemeinde — von dieser muß auch einmal gesprochen werden — hat sich während der letzten Jahre in ihrer Zusammensetzung nicht geändert: Vorn im Saal würdige, meist schon ergraute Leute, in stummer Erwartung vor Beginn des Vortrags, dem sie dann regungslos mit geschlossenen Augen zuhören; hinten im Saal eine Anzahl fragwürdiger Künstlertypen mit Notenbüchern; nirgends „Freibeuter“, andererseits auch wenig Eleganz, zudem fast gar keine Ausländer. Niemand stört den andern; zwischen den Sätzen einer Sonate wird nicht geklatscht; der Beifall am Schlusse ist stets herzlich, aber nie stürmisch; Zugaben werden weder gefordert noch gewährt; kurzum, dieses Publikum ist sympathisch. Ein unsichtbares Band verbindet alle Anwesenden untereinander und jeden Einzelnen mit den Künstlern auf dem

Podium. Der freilich ist nicht mehr ganz derselbe wie ehemals. Aus dem „Poeten am Klavier“ scheint mir immer mehr ein grüblerischer Denker zu werden. Eine Alterserscheinung, der man sich nicht freuen kann. — Gleich ihm spielte auch Ossip Gabrilowitsch die Pathétique-Sonate. Daß diesem gewandten musikalischen Weltmanne nur der äußere Aufbau gelingen würde, war vorauszusehen. Besser liegen ihm die Chopin'schen Etüden. Hier vermag er sein eminentes technisches Können glanzvoll zu entfalten und seine Hörer durch eleganten, schwungvollen Vortrag zu begeistern. Er kann alles, was Ansorge nicht kann, aber es fehlt ihm dessen Innerlichkeit. — Auch Théophil Demetriescu ist ein rassischer Klavierspieler; aber an Gabrilowitsch reicht er in keiner Hinsicht heran. Recht übel waren seine Kadenzen zu Beethovens G-dur Konzert; sie fielen stilistisch ganz aus dem Rahmen (nota bene: Stilreine Kadenzen brauchen durchaus nicht immer langweilig zu sein). — Ein Klavierabend von W. Gamaléja zeigte den Konzertgeber als einen gewandten Tonsetzer und nicht unbegabten Klavierspieler. Daß er technische Mängel durch übermäßigen Pedalgebrauch zu verschleiern suchte, gereichte seinen Darbietungen nicht zum Vorteil. — Über den ersten Liederabend des Kottzoltischen Gesangsvereins ist nur das eine zu sagen, daß dieser Verein gut daran täte, die Kritik nicht zu bemühen und statt des ehrwürdigen Saales der Singakademie ein bescheideneres Lokal zu wählen, so lange er selbst bei einfachen kleinen Chorliedern einen halben oder gar ganzen Ton herabrutscht und weder im Stil noch im Ausdruck großstädtischen Anforderungen genügt. — Nicht sehr erhebend verlief auch ein Konzert des Geigers M. Fibère. Der junge Künstler spielte mit warmer, aber schwächerer Tongebung zumeist einen Viertelton höher oder tiefer als das Orchester, und ein arger Eklat wurde nur dadurch verhütet, daß eine vom Publikum kaum bemerkte Repetition etlicher zwanzig Takte (des letzten Satzes der Schottischen Phantasie von Bruch) den Solisten wieder in Konnex mit dem Orchester brachte. Alle Achtung vor der Schlagfertigkeit der Kapelle und ihres Dirigenten Edmund v. Strauß. — Der zweite Kammermusikabend des Klingler-Quartetts bot eine Novität, ein Streichquartett von Karl Klingler: Wohl lautende, aber indifferente Musik nach klassischem Rezept; in formaler Hinsicht außerordentlich geschickt gearbeitet, jedoch ohne wertvollen Inhalt. Die Vorführung dieser Epigonenarbeit war um so unnötiger, als das Klingler-Quartett der sonstigen zeitgenössischen Produktion keinerlei Interesse entgegenbringt. Im übrigen sei noch konstatiert, daß die Interpretation des B-dur Quartetts (op. 67, No. 3) von Brahms ganz wundervoll und über jede Kritik erhaben war.

Richard H. Stein

Der Charlottenburger Lehrergesangsverein sang zum erstenmal unter seinem neuen Dirigenten Emil Thilo. Das Konzert machte einen sehr guten Eindruck, und die Vervollkommnung, die Thilo schon in dieser kurzen Zeit erzielt hat, ist aller Ehren wert. Besonders nach seiten eines schönen piano sowie auch nach seiten der lang entbehrten Disziplin waren

große Fortschritte unverkennbar, so daß man dem Verein unter Thilos Leitung wohl eine gute Zukunft voraussagen darf. Marix Loevensohn spielte mit schönem Ton, aber nicht zu reichender Technik einige Cellostücke, deren Zusammenstellung allerdings nicht eben viel Geschmack verriet. — Vernon d'Arnalle, der mir als guter Klavierspieler bekannt war, zeigte sich als sehr mittelmäßiger Sänger. Seine Stimme hat weder in der Höhe noch in der Tiefe Resonanz, und die Mitte nimmt er zu offen. — Umgekehrt ist es bei Marie Lydia Günther, deren Mittelage nicht klingend genug ist; das fällt um so mehr auf, als ihre Höhe strahlend und schön klingt; sie hat aber viel gelernt, und ihre Atemführung verdient ein besonderes Lob. — Jane Tetzl-Highgate weiß mit ihrer hübschen, fast einwandfrei gebildeten Stimme nichts Rechtes anzufangen. Sie singt langweilig und spricht keine Konsonanten; außerdem sang sie nur schottische, irische und englische Volkslieder; ich lernte daraus wieder einmal schätzen, was für eine ungeheure markige Kraft und Vielseitigkeit doch in unserem deutschen Volkslied steckt. — Margret Bletzer, nachdem sie eine anfängliche Befangenheit überwunden hatte, entwickelte sich überraschend gut. Ihre Stimme ist voll und klingend, ihr Vortrag temperamentvoll und musikalisch. Nur muß sie sich hüten vor Aussprache Fehlern wie: bebonden statt bebenden. Schuberts „Du bist die Ruh“ trägt aber am Schluß nicht so viel Portamento. — Bei den verschiedenen Liederabenden wirkten mit Sandra Droucker, deren Klaviervorträge nicht eben sehr farbenreich oder temperamentvoll waren, und Marie Bergwein, die sehr gut begleitete, der aber bei der Chopin-Sonate recht bedenkliche Gedächtnisfehler unterliefen.

Max Burkhardt

Peter von der Osten-Sacken muß völlig indisponiert gewesen sein. Anders wären seine Leistungen schwerlich diskutabel. Nicht unerwähnt seien die sehr ansprechenden und mit feinem Stilgefühl gearbeiteten Lieder von L. Schütz, der persönlich am Flügel fungierte. — Natalie Aktzéry entrollte ein gänzlich internationales Programm, sang mit Verve und Eleganz russische, französische und italienische Lieder. Aber nicht ein deutscher Laut „entfloh dem Gehege ihrer Zähne“. Hübsche Stimme und geschmackvolle Singweise bewies sie jedenfalls, ebenso wie ihr Begleiter M. Jowanowitsch Verständnis und Können. — Martha Schley war es mit ihrem Liederabend wohl weniger darum zu tun, als nachschaffende Künstlerin zu brillieren, wie den Befähigungsnachweis einer vertrauenswürdigen Gesangspädagogin zu erbringen. Das ist ihr im großen ganzen schließlich auch gelungen, wenngleich nicht verkannt werden soll, daß das Organ als solches der Zeit fühlbar tributpflichtig geworden ist. Schärfen, hauptsächlich in den Bruchtönen (e, f) und Unreinheiten an exponierter Stelle gab es häufig genug. Alexander Neumann am Flügel waltete feinfühlig und hilfsbereit. — Elsa Kaulich könnte die sympathischen Eindrücke, die sie besonders mit Cornelius' Weihnachtsliedern und Gesängen von Kamillo Horn usw. hinterließ, für die Zukunft noch mehr vertiefen, wenn sie bei Vermeidung allzuheller Tongebung in der Höhe die tiefere



Mittellage gekräftigt haben wird. Im übrigen vereinigt sich bei ihr Qualität der Mittel mit ehrlichem Können. Besonders erfreulich wirkt der schlichte und poesievolle Vortrag unter gänzlichem Verzicht auf effekthascherische Ausdrucksposen. Die guten Intentionen wurden von Wilhelm Scholz pianistisch wirksam unterstützt. — Als Liedersängerin fehlt am Ort scheint Augusta Schacht zu sein. Sie kann allenfalls einmal eine brauchbare hochdramatische Sängerin werden, auf jeden Fall ist ihr aber eine gründliche Reform ihrer Gesangskultur dringend zu raten. Dieses schon von Natur aus zwar voluminöse aber etwas robuste und wenig biegsame Organ entbehrt noch stark des Schliffes und muß auf Grund ernster Studien zu Resonanz und Tragfähigkeit erzogen werden. — Einen gut ausgeglichenen Mezzosopran von dunklem, warmem Timbre hatte Hilde Ellger ins Treffen zu führen. Ihre durchweg sympathischen Gesangs- und Vortragsmanieren bedürfen nur noch in technischer und ästhetischer Hinsicht einiger Retouches, so die Beseitigung der nicht ungefährlichen Schulteratmung und eine etwas lichtere Farbgebung in der Mittellage. Allein der Gesamteindruck läßt eine hoffnungsvolle Prognose zu, und der mehr lyrische Teil der Geschmack und Stilgefühl verratenden Liedfolge zeigt heute schon eine erfreuliche Reife. An beiden Abenden leisteten die Herren Coenraad V. Bos und Otto Bake Vorzügliches. — Schade war es um Helene Günther, denn ihre Stimme ist wohl konserviert und tonlich richtig gebildet, aber ich habe eine derart ungenügende Sprachbehandlung, ja eine anscheinend prinzipielle Elimination alles Sprachlichen aus dem Gesang noch niemals gehört. Die Dame hätte statt Dichtungen von Goethe, Geibel usw. ebensogut japanische Solfeggien zum „Vortrag“ bringen können. Reine Freude konnte man an den pianistischen Leistungen Fritz Lindemanns haben. — Auch Elisabeth Saatz hat die Meisterregeln nicht beizeiten gelernt, was bei ihren herzlich unbedeutenden Mitteln doppelt nötig gewesen wäre. So konnte sie in keiner Weise vor der Öffentlichkeit bestehen. Eduard Behms Begleitung dokumentierte reife Künstlerschaft.

Rudolf Wassermann

**BRAUNSCHWEIG:** Aus der Musikflut tauchen nur wenige bemerkenswerte Konzerte auf: zwei der Hofkapelle unter Richard Hagel, eins mit Margarete Siems, das andere mit Telemaque Lambrino als Gast. Die Kammermusik wird von der „Trio-Vereinigung“ (E. Kase-litz, W. Wachsmuth, E. Steinhage) und dem „Verein für Kammermusik“ vertreten, den A. Bieler nach Riedels Tod mit Fr. E. Knoche, den Mitgliedern der Hofkapelle Mühlfeld, Daume und Giemsa neubildete. Unser Solocellist Bieler verband sich mit Paul Aron (Berlin) zu Sonatenabenden. E. Knoche brachte sich mit einem Klavierabend, K. Gorn mit einem Orgelkonzert im Dom in empfehlende Erinnerung. Der Besuch aller Konzerte ist schwach, das mußten sogar Burmester und Lamond schmerzlich erfahren. Der Gesangsverein „Franz Abt“ unter Heger gestaltete ein Konzert zum „Hugo-Kaun-Abend“, der dem Komponisten viele Verehrer erwarb und ihm persönliche Ehrungen eintrug. Ernst Stier

**BRESLAU:** Das 3. Abonnementskonzert des Orchestervereins brachte die Symphonie No. 3 Es-dur von Schumann in tadelloser Ausführung. Als Neuheit hörten wir den „Lebens-tanz“ für großes Orchester von Delius, ein Werk, das trotz guter Ausführung nur mäßiges Interesse erregte. Karl Friedberg spielte das c-moll Konzert von Beethoven und die Symphonischen Variationen von César Franck in der ihm eigenen musikalisch-plastischen Art. Das 4. Abonnementskonzert wurde von der Singakademie veranstaltet und bescherte uns als erste Nummer eine sehr interessante alte Neuheit, nämlich die Trauer-Ode auf das Ableben der Gemahlin Augusts des Starken von Bach. Die Aufführung erfolgte in Anlehnung an die Bearbeitung von Ph. Wolfrum. An Stelle des Originaltextes von Gottsched war die Umdichtung von W. Rust gewählt worden. Das alte Werk machte dank der sehr sorgsamsten Vorbereitung durch Dohrn einen geradezu vorzüglichen Eindruck und war auch denen, die sonst Bach gut zu kennen verneinen, eine angenehme Überraschung. In dem anschließenden Deutschen Requiem von Brahms wurden die Soli von Luise Hirt (Sopran), Agnes Leyhecker (Alt), Anton Kohmann (Tenor) und Alfred Kase (Baß) gesungen. Der zum Tenor künstlich hinaufgezückte Bariton Kohmann und die Altistin Leyhecker vokalisiert so dunkel, daß ein großer Teil der Wirkung verloren ging. Ungetrübten Genuß dagegen bereitete der sehr wohlklingende und biegsame Sopran von Luise Hirt und der glänzend geschulte Baß von Alfred Kase. — In dem Benefizkonzert für das Stamm-orchester des Breslauer Orchestervereins sang Minnie Nast mit großem Erfolge eine Arie aus „Tosca“ von Puccini. — Der 2. Kammermusikabend wartete auf mit je einem Streichquartett von Tschaikowsky (D-dur op. 11), Schubert (G-dur) und Haydn (D-dur). — Der Dirigent der volkstümlichen Mittwochkonzerte Hermann Behr brachte, reizend ausgefeilt, die Ballettsuite „Der Nußknacker“ von Tschaikowsky und die Symphonie No. 1 von Schumann. Elsa Glaß-Sant sang eine Anzahl fremdländischer und deutscher Volkslieder nach dem Satz von H. Reimann. Mit dem Klavierkonzert No. 1 von Brahms und einer Anzahl Solostücke von Chopin hat sich der Pianist Richard Buhlig recht gut in Breslau eingeführt. — Von solistischen Veranstaltungen seien erwähnt der glänzend verlaufene Klavierabend von Alfred Hoehn und der erfolgreiche Liederabend von Elena Gerhardt. In einigem Abstand davon rangieren die Liederabende von Margarete Kluge, Else Jaehn, das Konzert des russischen Cellisten Pokrowsky, sowie die Konzerte von Franz v. Vecsey und Raoul v. Koczalski.

J. Schink

**DRESDEN:** Das 2. Hoftheaterkonzert der Serie B verlief ohne Neuheit, gab aber Hermann Kutzschbach Gelegenheit, sich mit der Interpretation von Beethovens 8. Symphonie als Konzertdirigent von starker Eigenpersönlichkeit zu zeigen. Solist war Willy Burmester, der mit Paganini's Violinkonzert D-dur jenen sagenumwobenen Zaubergeiger in technischer Beziehung noch überpaganinierte, aber mit all seiner glitzernen, funkelnden Virtuosität nicht zu Herzen

sprach. — Im 2. Philharmonischen Konzert erzielte Frieda Langendorff freundlichen Erfolg, wurde aber durch Moriz Rosenthal, der seit langen Jahren Dresden gemieden hatte und nun die Hörer durch seine größere, reifere und vielseitigere Kunst hinriß, in den Schatten gestellt. — Die Robert Schumannsche Singakademie führte mit einer Wiedergabe des „Messias“ ihren neuen Dirigenten Edwin Lindner ein, in dem das dramatische Element ziemlich stark zu sein scheint, während er im Oratoriumstil noch nicht ganz heimisch ist. Doch verriet sich eine Persönlichkeit, deren Entwicklung zu beobachten interessant sein wird. — Johanna Löhr erwarb sich als Pianistin von großer Technik, musikalischem Verständnis und schönem Anschlag auf richtige Wertschätzung; in Mary Gleisberg hat Dresden eine sehr stimmbegabte und im Vortrag anmutige junge Sopranistin gewonnen; Franz v. Vecsey erbrachte abermals den Beweis dafür, daß aus dem ehemaligen Wunderknaben jetzt ein Geiger von hohem, solidem Können und prachtvoller Kraft und Natürlichkeit geworden ist. Ein Abend des Brüsseler Streichquartetts vermittelte Genüsse, die in ihrer Art einzig sind. In dem Musiksalon von Bertrand Roth kam Max Trapp mit eigenen Kompositionen zu Worte, von denen eine Cellosone und ein Klavierquartett e-moll als Beweise eines erfreulichen, wenn auch noch nicht ganz geklärten Talentes gelten konnten.

F. A. Geißler  
**FRANKFURT a. M.:** Man hat eine große Überraschung erlebt. Ludwig Rottenberg, den man als ungewöhnlich feinsinnigen und temperamentvollen Dirigenten kannte, ist mit einer Reihe von Gesängen in einem Abend der „Gesellschaft für ästhetische Kultur“ als Komponist vor die Öffentlichkeit getreten. Diese Lieder sind aus einem plötzlichem eruptiven Zwang heraus entstanden und haben mit dem, was man so gemeinhin Kapellmeistermusik nennt, nichts zu schaffen. Die charakteristischsten Gesänge sind wohl die Lieder nach Heinrich Heine. Es ist bekannt, daß Schubert und Schumann nur einem Teil des Heineschen Geistes gerecht geworden sind: der ironische Zug fehlt ihnen und mußte bei ihnen, den Romantikern, fehlen. Der ist nun über den Einfluß E. T. A. Hoffmanns hinweg durch Gustav Mahler in die Musik eingeführt worden. Diese Zeitstimmung greift Rottenberg auf und komponiert Gedichte, die dem Durchschnittsgehirn unkomponierbar scheinen. Mit einem ganz merkwürdig sicher treffenden Ausdruck kurzer Motive, mit den Mitteln aparter Rhythmik und Harmonik weiß Rottenberg musikalische Stimmungsbilder von einer plastischen traumsatten Vision hinzustellen, wie das nur einem Musiker gelingt, der mit der instinktiven Sicherheit das, was ist, fühlt. Dabei nirgends Genrekunst, nirgends eine kleinliche Ausmalung von Nebensächlichem. Die Gesamtstimmung aller Gesänge birgt eine unglückliche unerfüllte Sehnsucht mit dem leisen Unterton tragischen Schmerzes in sich. Die Vielseitigkeit und Differenzierung dieser Gefühlsregungen ist erstaunlich. Vor allem: es sind Gesänge von einer eigenen musikalischen Physiognomie. Der Baritonist Karl Rehfuß interpretierte die Gesänge mit dem Komponisten am Flügel in ganz ausgezeichneter Weise. — Ein Schubert-Abend des-

selben Sängers, der die Müllerlieder in zyklischer Form sang, machte auf seine starke Begabung zum Vortragskünstler wiederum aufmerksam. In Hermann Zilcher hatte er einen wundervollen Begleiter. Adolf Rebner, der Primarius des früheren Rebnerquartetts, hat neue Quartettkollegen gefunden: Emil Hauser, Walter Kunkel und Gerald Maas. Das neue Rebner-Quartett führte sich gleich beim ersten Abend sehr vielversprechend ein. In dem glänzenden Zusammenspiel fiel namentlich der ruhige Cellist mit seiner wundervollen Tongebung auf. Auch das Quartett der Herren Walther Davisson, Ludwig Keiper, Ludwig Natterer und Hermann Keiper brachte an seinem ersten Abend eine musikalisch sehr beachtenswerte Leistung zu Gehör. Der Neebsche Männerchor führte Fritz Volbachs neues Männerchorwerk vom „König Laurin“ sehr beifallswürdig auf. Das Werk mit seinem Streben nach populären Wirkungen gefiel sehr. Die Baritonpartie sang Herr Geiße-Winkel, der auch zwei hübsche Orchestergeränge des tüchtigen Vereinsdirigenten Rudolf Werner (Siegen) vortrug. Aus der Reihe der Liederabende verdient Frau Neugebauer-Ravoth, die mit Coenraad V. Bos klassische und moderne Lieder sang, vor allem erwähnt zu werden. Carl Friedberg ließ sich wieder in der Stadt seiner früheren Wirksamkeit hören; zu seinem Klavierabend war leider nur wenig Publikum erschienen. Karl Werner

**HALLE a. S.:** Das 2. Konzert der Theaterkapelle unter Wetzlers Leitung war Berlioz und Strauß gewidmet und brachte die Symphonie phantastique und „Till Eulenspiegel“ als Hauptwerke, während Prof. Winderstein an die Spitze seines zweiten Programmes Brahms' D-dur Symphonie gestellt hatte. Als Solisten wirkten dort Franz Steiner, hier Paul Schmedes mit. — Einen bedeutenden künstlerischen wie finanziellen Erfolg hatte die Dessauer Hofkapelle unter Franz Mikoreys Leitung zu verzeichnen. Wenn man auch mit der Programmaufstellung nicht gerade einverstanden sein konnte — außer der Faust-Ouvertüre und dem Siegfried-Idyll kamen nur Opernvorspiele zum Vortrag —, so war es doch einmal interessant, die musikalische Entwicklung Wagners an der Hand der Ouvertüren, die ziemlich treu in der historischen Folge zur Ausführung gelangten, zu verfolgen. Die mitwirkende Kammersängerin Gura-Hummel konnte mit den fünf Wesendonk-Gesängen keine tieferen Wirkungen auslösen. — Einen nachhaltigen Eindruck hinterließ die Aufführung von Brahms' „Deutschem Requiem“, das von der Robert Franz-Singakademie unter der alles belebenden Leitung von Alfred Rahlwes in seltener Schönheit erstrahlte. Ebenso packend und ergreifend kam die Bachsche Kantate „Wer weiß wie nahe mir mein Ende“ zur Wiedergabe. Der Chor und die Solisten Eva Bruhns, Frau Prof. Schmidt und Dr. Wolfgang Rosenthal boten Ausgezeichnetes. — Ganz und gar in seinen Bann zu zwingen gelang auch dem Klingler-Quartett, das außer Haydn und Beethoven in der Mitte Karl Klinglers Streichquartett in fis-moll als Uraufführung in seltener Vollendung bot. Das Werk ist seiner äußeren und inneren Gestaltung nach eine vollendete Schöpfung, ein

kontrapunktisches Meisterwerk, das für die Zukunft des noch jungen Tondichters sehr viel erwarten läßt. Wenn der Komponist den Schluß des langsamen Satzes einer Umarbeitung unterziehen wollte, würde das Quartett entschieden noch gewinnen. Die skalenartige Partie bedeutet nach meinem Empfinden den einzigen toten Punkt in den vier Sätzen. Hier läßt die sonst starke Empfindung etwas nach. — Das Wille-Quartett ließ in seinen zwei Abenden solistisch seltener zu hörende Instrumente zu Worte kommen: im 1. Konzerte wirkte die Oboe in einem Mozartschen Werke mit und in dem 2. Abend brachte das Horn-Trio in Es-dur von Brahms eine stark fesselnde Abwechslung. Beide Instrumente wurden von Mitgliedern des Leipziger Gewandhauses musterhaft gespielt: Alfred Gleißberg (Oboe), Arno Rudolph (Horn). — Von den Solisten interessierte unser Publikum der Lautensänger Kothe sehr stark. Er hatte einen vollen Saal und stürmische Huldigungen zu verzeichnen. Ein starkes Klaviertalent lernten wir in Jascha Spiwakowski kennen, der seinen Weg machen dürfte, wenn er sich erst die erforderliche Vertiefung angeeignet hat. Auch auf Verbesserung der Tonqualität muß er noch seine Aufmerksamkeit lenken.

Martin Frey

**HANNOVER:** Im letzten Abonnementskonzert der Königlichen Kapelle (Gille) ersang sich die Altistin Hoffmann-Onegin einen erneuten unbestrittenen Erfolg; Beethovens „Siebente“ und Strauß' „Festliches Präludium“ rahmten als würdig interpretierte Orchesternummern die Soli ein. Das Bußtagskonzert der Musik-Akademie (Josef Frischen) befaßte sich mit einer Wiederholung von Bossis „Das verlorene Paradies“, die Gesellschaft der Musikfreunde (Leimer) veranstaltete im Festsaal des neuen Rathauses ein solennes Festkonzert, und das 1. Lutter-Konzert bestand lediglich aus Orchestervorträgen der „Meininger“ unter Reger, mit Regers „Böcklin“-Suite als interessanter Novität. — Von den vielen Solistenkonzerten ist das Jubiläumskonzert unseres einheimischen Pianisten Emil Evers besonders namhaft zu machen, der damit den Tag festlich beging, an dem er vor 30 Jahren zum erstenmal hier öffentlich auftrat. — Kammermusik-Abende unseres Riller-Quartetts, des Klingler- sowie des Sevdik-Quartetts, verschiedene Liederabende (Frieda Hempel, Lauenstein, e tutti quanti) vervollständigen das kaleidoskopartige Bild unseres Konzertlebens.

L. Wuthmann

**KARLSRUHE:** Im Verlauf einer „Strauß-Woche“ dirigierte Richard Strauß neben verschiedenen seiner Bühnenschöpfungen auch ein Orchesterkonzert von nur eigenen Kompositionen. An Orchesterwerken kamen außer der hier wohlbekannten sinfonischen Dichtung „Don Juan“ die neueste Schöpfung, das „Festliche Präludium“ für Orchester und Orgel, sowie „Salomes Tanz“ zu Gehör. Letzterer fand als charakteristischer Ausschnitt der hier noch unbekannten „Salome“-Musik mit den schillernden und glitzernden musikalischen Farben, den orientalischen Motiven und eigenartigen Rhythmen den stärksten Beifall. Das „Praludium“ ist natürlich mehr als eine bloße Gelegenheits-

komposition und dürfte bei seiner außerordentlichen Wirkungsfähigkeit bald die Runde durch unsere Konzertsäle machen. Kammer Sänger Büttner sang mit sonorer Stimme und guter Erfassung des Inhalts und lebendigem Vortrag zwei Lieder für Bariton, und Hofopernsängerin Lorentz-Höllischer steuerte ebenfalls zwei Straußsche Gesänge („Verführung“ und „Gesang der Apollopriesterin“) bei. Strauß wurde sehr gefeiert. — Aus der großen, fast übergroßen Zahl der Solistenkonzerte erwähnen wir den ersten Kammermusik-Abend der Pianistin Hedwig Diefenbacher, die sich im Verein mit dem Hegner-Quartett nicht nur als feinfühligste Kammermusikspielerin, sondern auch als vorzügliche Solospielerin von hervorragenden technischen und musikalischen Qualitäten erwies. Klavierabende veranstalteten ferner T. Lambino und K. Friedberg, den wir zu den allerersten Vertretern seines Instruments zählen. Nicht minderen Erfolg hatte der Geiger Karl Flesch, der mit seinem meisterlichen Spiel das Publikum entzückte. Der Bachverein brachte im 27. Konzert eine wohlgelungene Aufführung von Mendelssohns „Paulus“, die ebenso die Tüchtigkeit und Zuverlässigkeit des Chorkörpers wie die hervorragenden künstlerischen Fähigkeiten seines Leiters, Hofkirchenmusikdirektors Brauer erkennen ließ.

Franz Zureich

**KÖLN:** Als erste Darbietung des 3. Gürzenichkonzerts hörte man in Uraufführung Heinrich Zöllners neue Symphonie d-moll mit dem Titel „Im Hochgebirge“, des Tonsetzers Dritte. Grundlegend für den Gedankengang des Werks waren Eindrücke, die Zöllner bei seinem jüngsten Verweilen in den Graubündner Alpen hatte, und so spiegelt die Musik in nicht minder phantasievoller als warmherziger Weise Natur und Stimmungen wider, dazwischen finden im Scherzo auch die lustigen Spukgestalten der Alpenteufel und -feen recht originelle Schilderung. Mit offenen Augen und empfindsamem Herzen hat der Komponist in der Wunderwelt der Hochalpen einen Tempel der Natur gefunden, und darin konnte auch Andacht dem Künstler nicht fehlen, die in feierlich-dankbaren Tönen zu uns spricht. Die thematische Entwicklung bringt viel des Interessanten; blumenprangende Täler und eisige Höhen regten den Tonsetzer zu vielfarbig wechselnder Instrumentierungskunst an, während die nur auf gewissen kurzen Strecken ein wenig nachlassende Erfindung sich im allgemeinen durch kernige Frische und die sympathische Kraft des Natürlichen auszeichnet. Fritz Steinbach hat sich der Neuheit mit aller Hingebung angenommen, und so gab es eine prachtvolle Ausführung, die dem Komponisten nirgends etwas schuldig blieb und dem Auditorium das Werk in schönster Beleuchtung zeigte. Zöllner war Zeuge seines schönen Erfolgs und wurde mit Steinbach zusammen herzhaft akklamiert. Die erstmalig hier erscheinende treffliche Pianistin Tina Lerner erzielte mit Griegs a-moll Konzert und Solostücken stürmischen Beifall, und das Orchester exzellierte unter Steinbach weiter mit Regers Ballet-Suite und der Ouvertüre zu Berlioz' „Corsar“. — In der Musikalischen Gesellschaft hatten sich jüngst der jugendliche Pianist Hans Bruch und die Mezzosopranistin Anna Händl aufgeführt.

zu erfreuen, dann waren es die Sängerin Charlotte Löhr-Jäger und der Pianist Paul Schramm, die bei einem gemeinsam veranstalteten Abend recht ungleich abschnitten, letzterer durch Auffassung und Technik sehr gut, erstere wegen noch rückständiger künstlerischer Kultur weit minder vorteilhaft. — Bei einer von der Kölner Singakademie unter Josef Müllers (Eschweiler) rühmlicher Leitung gebrachten Aufführung von Schumanns „Paradies und Peri“ zeichnete sich Cécile Valnor als Peri, deren hohe Lage sie in bestem Stile beherrscht, in erfreulicher Weise aus.

Paul Hiller

**KOPENHAGEN:** In drängender Fülle sind die Konzerte gleich in den ersten Saisonmonaten gekommen. Namentlich gab es eine Flut von fremden Gästen, gewiß mehr als Kopenhagen zu konsumieren vermochte. Meistens handelte es sich um Solistenkonzerte und unter diesen wieder am häufigsten um Künstler, die schon vorher unsere Hauptstadt erfreut hatten. Von Chor- oder Orchesterkonzerten fanden verhältnismäßig wenige statt; in diesem Punkt läßt das Kopenhagener Musikleben überhaupt manchen Wunsch offen. Von den Gästen behaupteten sich in erster Reihe wohl Ignaz Friedman, Julia Culp, John Forsell, Ludwig Wüllner und Josef Pembaur; von jüngeren oder weniger gekannten ernteten Lorbeeren der Orgelmeister Straube, der Geiger Telmanyi und die Sängerin Susan Metcalfe, nach ihnen die Pianisten Egon Petri und Paul Schramm und der Geiger Spalding. Eigenartig war der Grieg-Abend, an dem die greise Frau Nina Grieg am Klavier Lieder des verstorbenen Meisters begleitete (gesungen von Frau M. Lendrop). — An der Spitze der Orchesterkonzerte stand ein von Safonoff in seiner bekannten Art geleitetes, mit dem hier zum ersten Male spielenden Lhévinne als Solisten. (Mit dem Cellisten Belousoff zusammen gab Safonoff später einen Beethoven-Sonaten-Abend, ohne als Pianist besonders zu begeistern.) Im „Musikverein“ führte Neruda zum ersten Male Sgambatis klangvolles, freilich etwas nach „Gelegenheit“ schmeckendes Requiem, auf. — Carl Nielsen dirigierte im ersten „Kapellkonzert“ ältere Werke und führte die finnische Sängerin Liljequist ein. — Die jungen Künstler Peder Gram als Dirigent und A. Stoffregen am Klavier dagegen machten mit Neuigkeiten bekannt, u. a. mit Regers „Lustspielouvertüre“ und L. Gläß' großer „Klavier-Fantasie“ mit Orchester, die in klanglicher und harmonischer Hinsicht ganz modern anmutet. Auch die „Brüsseler“, die leider nicht ganz unter dem gewöhnlichen Andrang des Publikums eine Reihe ihrer schönen Abende einleiteten, brachten eine dänische Neuheit: ein Quartett von Hakon Børresen, das mit flotter und sicherer Handschrift, die freilich etwas Persönlichkeit vermissen läßt, geschrieben ist. William Behrend

**LEIPZIG:** Im 5. Gewandhauskonzert vermittelte unser empfindungs- und verstandeskraftiger Operndirektor Otto Lohse an Stelle des beurlaubten Gewandhauskapellmeisters Schuberts selten gespielte fünfte Symphonie in B-dur und Mozarts maurerische Trauermusik mit starker Einfühlung in zwei der musikalischsten Musiker. Pablo Casals zeigte sich in

Haydns Cellokonzert und einer Bachschen Suite von neuem am stärksten nach der Seite des weichen sangreichen Tones und der spielenden Überwindung des Technischen. Den folgenden Abend leitete Nikisch in überragender Weise ein mit Draesekes Symphonia tragica, die ein Standwerk unserer großen Orchester zu werden verdient. „Hektors Bestattung“, von L. Wüllner mit Botho Sigwarts nicht sehr persönlicher, aber vornehmer Orchestermusik vorgetragen, hinterließ starke Eindrücke. — Als Hauptwerk für sein Philharmonisches Konzert hatte Winderstein August Scharrers d-moll Symphonie „Per aspera ad astra“, ein gemäßigt modernes Werk, das flott gezeichnet und vortrefflich instrumentiert ist, aufs Programm gesetzt. Außer den Geschwistern Sutro, die Mozarts Es-dur Konzert für zwei Klaviere, im langsamen Satz am besten, für Mozart aber vielleicht etwas zu notengetreu spielten, wirkte als sehr sympathischer Vermittler Mozartscher und vor allem Schubertscher Gesänge Franz Steiner mit. — Zu einer wahren Beethovenfeier gestaltete sich der Abend, den Felix Weingartner mit dem wohldisziplinierten Blüthner-Orchester und dem einheimischen G. Havemann (Violinkonzert) dem Meister widmete. — Von den beiden Bußtags-Chorkonzerten kann hier nur der innerlich belebten Wiedergabe der Hohen Messe durch den Bachverein (Karl Straube) gedacht werden; unter den Solisten ragten besonders der Sopran (Frau v. Rappe) und der Tenor (Herr Globberger) hervor. — Einen großen künstlerischen Erfolg erspielte sich von neuem das Böhmisches Streichquartett in seinem Schubertabend. Catharina Bosch vermittelte mit kräftiger Auffassung Sonaten von Brahms, Beethoven und ihrem temperamentvollen Begleiter Julius Weismann (fis-moll, op. 47), und der hier auch schon vorteilhaft bekannte Cellist August Bieler entlockte seinem Instrument eine warme Tonfülle. Einem lieben elfjährigen Jungen von Geiger wünschten wir als Weihnachtsgeschenk statt einer neuen Violine ein paar Schlittschuhe. Im übrigen kehrten von Pianisten mehr als genug ein; hier können nur die spielerisch elegante Magda v. Hattingberg, die kraftvolle Mena Nechansky, der technisch glatte Joseph Lhévinne, unser feinfühligere Joseph Pembaur, der urmusikalische Edwin Fischer und Emil Sauer — hier genügt der bloße Name — erwähnt werden.

Dr. Max Unger

**MÜNCHEN:** Gustav Mahlers dritte Symphonie in d-moll erlebte unter Bruno Walter im 2. Abonnementskonzert des Hoforchesters eine ganz vorzügliche Aufführung, die mir freilich trotz ihrer Vorzüge diese Art von Musik um nichts näher brachte. Das Altsolo sang die Hofopernsängerin Luise Willer, die Chöre Damen des Lehrergesangsvereins und Knaben des Wilhelmgymnasiums. Der Dirigent Heinrich Laber, der zusammen mit der Pianistin Amélie Klose konzertierte, brachte gleich zwei symphonische Neuheiten: die Symphonie in A-dur, op. 134 (Giocosa) von Hans Huber, frische, gut klingende, aber nicht eben sehr „symphonische“ Musik, und „Lucifer“, eine Tondichtung (nach Paul Althoff) von dem Münchner A. Albert Noelte, eine symphonische Instrumentprobe; dazu Julius Weis-

manns Klavierkonzert in B-dur, das mich etwas enttäuscht hat. Im Neuen Orchesterverein, der von Hermann Zilcher geleitet wird, spielte Felix Berber die „Skizzen aus dem Orient“, op. 18 (Violine mit Orchester) von dem Dirigenten, ein farbenschönes und dankbares Werk. Der mitwirkende Frauenchor Hans Schobers sang a cappella-Stücke von Jan Ingenhoven und Heinrich K. Schmid und ermöglichte die Aufführung von Hector Berlioz' „Ophelias Tod“ (op. 18 No. 2) und der Schumannschen Frauenchöre (aus op. 69, 91 und 114), die Hans Pfitzner mit einer eigenartig genialen Orchesterbegleitung versehen hat: ganz im Geiste der Schumannschen und ganz mit den Ausdrucksmitteln seiner eigenen Romantik. Aus den Volks-Symphoniekonzerten (Paul Prill) wäre eine Aufführung von Ernst Boehes „Insel der Kirche“ und der (zum „Idomeneo“ gehörigen) Szene und Rondo für Sopran und Orchester mit obligatem Klavier (Marie Peregrinus) zu erwähnen. Boehe selbst, der jetzt als Hofkapellmeister in Oldenburg wirkt, stellte sich als ganz prächtiger, wenn auch in der Auffassung nicht immer ganz schlichter Orchesterdirigent vor mit einem Beethoven-Abend, an dem Eduard Bach höchst beifallswürdig das Klavierkonzert in Es-dur spielte. — Auf dem Gebiete der Kammermusik machte den weitaus stärksten Eindruck — einer der stärksten, die ich überhaupt jemals auf diesem Gebiete gehabt habe — die unbeschreiblich vollendete Art, wie die Böhmen das wundervolle D-dur Quartett von César Franck spielten: da fühlte man sich wirklich einmal wieder bis zum Himmel erhoben. Das Stuttgarter Wendling-Quartett, das in die Reihe der allerersten Kammermusikvereinigungen vorgerückt ist, erfreute mit Max Regers op. 109 (Es-dur). Das Pariser Capet-Quartett ist sicher ersten Ranges, aber seine Beethoven-Interpretation ist doch ausgesprochen romanisch, alles derbere Zugreifen vermeidend, bei der Kantilene (namentlich die Primgeige) in einer Weise „schmelzend“, die uns unbeethovenisch vorkommt. Der Tonkünstler-Verein erwarb sich das Verdienst, uns mit einer interessanten Klavier-Violoncellosone von Paul Juon (op. 54) und dem erstaunlich unveraltet wirkenden Klavierquartett in f-moll des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen bekannt zu machen. (Mitwirkend: die Herren Sieben, Vollnhals, Hegar und Schmid-Lindner.) Ebenda sang J. Schweitzer Gesänge nach Gedichten Hebbels von Karl Pottgießer. Die prächtige Klavier-Violoncellosone Hans Pfitzners spielten sowohl Elisabeth Bokmayer und Giuseppina Prelli als auch Julius Klengel und Fritz v. Bose. Die beiden letzteren brachten in ihrem Konzert auch einige eigene Kompositionen; ebenso ein anderer Violoncellist: Anton Prokrovsky, den T. Romanoff begleitete. Ein ideales Zusammenmusizieren brachte der Sonaten-Abend von Ernst von Dohnányi und Henri Marteau, gipfelnd in dem Vortrag der Brahmsischen d-moll Sonate. Franz von Vecsey, der ein tadelloser, aber nicht gerade fortreißender Geiger geworden ist, gab ein zweites Konzert. Eine Aufführung des Händelschen „Saul“ durch die Konzertgesellschaft für Chorgesang unter Eberhard Schwickerath war erfreulich, ohne gerade zündend zu wirken. Von

den Solisten war das Ehepaar Felix und Adrienne von Kraus seiner Partnerin Eva Bruhn und Anton Kohmann beträchtlich überlegen. — Pianisten: Edouard Risler bot mit Liszts Klavierbearbeitung der Phantastischen Symphonie von Berlioz eine überragende pianistische und interpretatorische Leistung. Wanda Landowska entzückte mit der ungemein feinsinnigen Wiedergabe des Mozartschen Es-dur Konzertes, Köchel No. 482. Gottfried Galston absolvierte von seinem großen Zyklus mit stärkstem Erfolge die beiden Bach und Beethoven gewidmeten Abende. Während Conrad Ansoerge als ausgesprochene pianistische und musikalische Persönlichkeit auch mit einem nur auf vielbetretenen Wegen sich ergehenden Programm zu interessieren vermochte, suchte Ernst Riemann Lorbeeren auf dem Felde des Liszt-Kultus. Ignaz Friedman zeichnete sich als Chopin-Spieler wieder besonders aus. Höchst genußreich war der Abend Artur Schnabels. Eine nicht blendende, aber anziehende Erscheinung lernte man in dem Schotten John Petrie Dunn kennen. Vielversprechend ist der junge Aurelio Giorni, erwähnenswert etwa noch Georg von Lalewicz, Friedrich Häckel und Marie Gabriele Leschetizky. — Gesang: Berühmtheiten wie Leo Slezak und Tilly Koenen fanden ein begeistertes Publikum. Bertha Williére trat für französische Komponisten ein, leider mit nicht ganz genügendem Können; Margarete Bum (Mezzosopran) zusammen mit Johannes Köhler (Tenor) für Lieder und Duette von K. Ansoerge, H. K. Schmid, P. Thaler und K. Weigl. Durch den sympathischen Ludwig Sinn hörte man Gesänge von Heinrich Schalit, durch Berta Manz solche von Gustav Mahler, Josef Marx, R. von Proházka, Dvořák, Robert Kahn und Alfred Schattmann. Jener erfreute sich der pianistischen Mitwirkung August Schmid-Lindners, diese der violinistischen des Dresdner Konzertmeisters Rudolf Bärtich. Julius Rünger gab zusammen mit Mariska Aldrich die „Liebesnächte“ von Alexander Ritter, allein Lieder von R. Selnj, Max Mahler und Clemens von Franckenstein. Die gleiche Aufmerksamkeit erwies dem Münchner Hoftheater-Intendanten Elisabeth Desler. Mit Anerkennung ist noch Margarete Closs zu nennen. Ein Altwiener Musik-Abend (Alfons Blümel und Genossen) war glücklicher in der Idee als gelungen in der Ausführung. In einem „Laute und Lied“ gewidmeten Abend brachte Heinrich Scherrer auch Kinderlieder eigener Komposition, von Else Hoffmann schön vortragen. Hanns in der Gand war wieder am erfolgreichsten mit seinen Schweizer Volksliedern und Jodlern.

Rudolf Louis

**NÜRNBERG:** Aus der Hochflut von Konzerten kann hier nur das Wichtigste kurz erwähnt werden. Der Philharmonische Verein hatte die Leitung seines Oktober-Konzerts Bruno Walter (München) übertragen, der an der Spitze unseres einheimischen Orchesters die Euryanthe-Ouvertüre, das Siegfried-Idyll und die Symphonie in Es von Mozart und B von Schumann ungeheuer schwung- und stilvoll herausbrachte; im November-Konzert sang als Ersatz-Solist Anton van Rooy, wehmütige Erinnerungen an die Vergänglichkeit alles Schönen auslösend. Einen um so größeren, ungetrübten Genuß brachte

im Privatmusikverein John Forsell, dessen gleich wundervolle Stimme und Sangeskunst wahre Beifallsstürme auslöste, besonders mit nordischen Liedern; auch das Brüsseler Streichquartett hatte zu Beethoven, Haydn und Tschaikowsky schon vorher seinen gewohnten Kreis aufmerksamer, dankbarer Zuhörer um sich vereint. — Karl Hirsch's Privatchor sang prachtvoll abgetönte a cappella-Chöre, und der Verein für klassischen Chorgesang brachte unter Hans Dorners Leitung die „Christnacht“ von Hugo Wolf und die f-moll-Messe von Bruckner, beide im gesanglichen Teil vollkommen, im Orchestralen der Messe weniger befriedigend. — Von Solisten waren zu hören Edith Walter, Ottilie Metzger, Anna Kämpfert, Bertha Morena, Heinrich Knotte, Leo Slezak usw. Max Reger fesselte ungemein als Begleiter zu Violinvorträgen Heinrich Labers, ebenso Karl Friedberg, der mit seinem reichbegabten Schüler Hans Bruch Werke von Bach, Reger u. a. auf zwei Klavieren spielte, und Siegfried Wagner, der eigene Opernbruchstücke dirigierte.

Dr. Steinhardt

PARIS: Eine neue Symphonie ohne Programm, die sich anhören läßt und auch das große Publikum nicht langweilt, ist auch in Paris eine große Seltenheit geworden. Es ist Chevillard gelungen, eine solche dem Konzert Lamoureux einzuverleiben. Der bisher unbekannte Urheber heißt Georges Brun. Seine Symphonie in e-moll enthält die vier üblichen Sätze. Ungewöhnlich ist, daß auch der zweite Satz, das Adagio, vorwiegend in Moll gehalten ist, aber gerade dieser Satz ist besonders stimmungsvoll, während die thematische Arbeit des ersten Satzes etwas sprungweise geblieben ist. Das Scherzo wirkt gut als Gegensatz, obschon es an sich wenig originell ist, aber der schwache Punkt wird durch das Finale gebildet, dessen Hauptthema theatralisch vulgär ist. Immerhin kehrt auch das Motiv des ersten Satzes hier wieder und gibt dem Finale wieder einigen Halt. Eine ansprechende Neuheit des Konzerts Lamoureux war auch das von einem Idyll des Theokrit ausgehende kürzere Orchesterstück von Raoul Brunel „L'Oaristys“. — Ziemlich ähnlich in Anlage und Ausführung war auch bei Colonne-Pierné die gefällige Neuheit von Marcel Grandjany, „La jeune Tarentine“, nach einem Gedichte von Chénier. — Mit der Oper des Théâtre des Champs Elysées sind leider auch die damit verbundenen Nouveaux Concerts eingegangen. Das letzte dieser Konzerte war besonders interessant, denn das Symphonische Orchester von Madrid war eigens nach Paris gekommen, um sich in klassischen und modernen Sachen hören zu lassen. Der Dirigent Arbos imponierte durch seine sichere Leitung und fand auch als Komponist zweier Tanzstücke für Geige und Orchester Gefallen. Die „Catalonia“ des verstorbenen Albéniz, die in Paris schon bekannt war, hinterließ den stärksten Eindruck der modernen spanischen Werke. Neben ihm sind Turina und Casas zu nennen. — Ein junger italienischer Komponist, Giulio Mathis-Flocco, vereinigte selbst ein Orchester von neunzig Musikern, um sich als Dirigent zu erproben. Er wußte sich in Beethoven'schen Symphoniesätzen und in Wagner-

fragmenten nicht ganz zu behaupten, aber berechtigten Beifall erntete er in der zum erstenmal in Paris gegebenen Orchestersuite „Iris“ von Mascagni. In einer kleinen italienischen Rhapsodie eigener Erfindung zeigte Mathis-Flocco wenigstens in rhythmischer Beziehung eine gewisse Frische. — Camille Saint-Saëns gab im Saale Gaveau zu einem wohlthätigen Zwecke sein letztes Konzert in Paris, entwickelte aber trotz seiner achtundsiebzig Jahre noch eine solche Fingerfertigkeit und Frische des Vortrags, daß niemand an dieses „letzte Mal“ glauben will. Der Altmeister spielte das gleiche Klavierkonzert in B-dur von Mozart, das er als Knabe im Jahre 1846 in seinem ersten Konzert vorgetragen hatte. Als Organist wagte er sich an die äußerst schwierige Phantasie Liszts über den Choral des Propheten heran, und auch dieses sehr lange Stück bewältigte er scheinbar mühelos. — Das Amsterdamer Streichquartett Zimmermann ließ sich mit gutem Erfolg hören in Quartetten von Schubert und Brahms und dem nicht sehr bedeutenden, aber angenehmen Quartett des modernen Holländers Ingenhoven. — Die Société Philharmonique nahm ihre Konzerte mit den altbewährten Kräften Ysaye, Casals, Pugno, Cortot, Dumesnil und Frau Mysz-Gmeiner wieder auf, ohne in ihren Programmen etwas wesentlich Neues zu bieten. — Eine dankenswerte Neuerung boten dagegen die 12 Konzerte Yvette Guilberts, die die älteste französische Gesangsmusik sowohl ernster als komischer Richtung mit Talent wieder aufleben läßt.

Felix Vogt

ST. PETERSBURG: Alexander Siloti hatte für sein erstes Abonnementskonzert ein Programm aufgestellt, das von seinem idealen Streben reichlich Zeugnis gab; es stand im Zeichen Bachs und Beethovens. Ilona Durigo hatte den solistischen Teil übernommen und sang seelen- und verständnisvoll Arien Bachs und Lieder von Astorga, Rosa, Caldara und Durante. Im zweiten Konzert traten als Solisten auf der hier noch unbekannte ausgezeichnete Pianist Percy Grainger mit dem a-moll Konzert von Grieg und die besonders in Wagnerrollen bedeutende Bühnensängerin Felia Litvine (fünf Gedichte von Wagner). Auf dem orchesterlichen Programm war als Novität eine „Bottinische Suite“ des jungen finnischen Komponisten Toivo Kuula vertreten, die durch ihre originelle Eigenart in bezug auf Instrumentation einen künstlerischen Genuß bereitete und dem dirigierenden Autor reichlichst gespendeten Beifall brachte. Scriabins „Poème de l'Extase“, von Siloti interpretiert, beschloß dieses 100. Abonnementskonzert des energischen Liszt-Schülers. Die allgemein zugänglichen Siloti-Konzerte scheinen auch schon volle Häuser zu machen, das bewies jedenfalls der Tschaikowsky-Abend mit dem hochbegabten Leonid Kreutzer am Dirigentenpult (Ouverture „Romeo und Julia“ und Symphonie VI) und Siloti als unvergleichlichem Interpreten des b-moll Konzerts. Rachmaninow's e-moll Symphonie bildete die Hauptnummer des ersten populären Siloti-Konzerts, in dem der Pianist W. Bujukli in Liszts Es-dur Konzert eine seiner Individualität nicht gerade entgegenkommende Wahl getroffen hatte; dem



Vortrage mangelte die geistige Freiheit. Einen durchaus sympathischen Eindruck machte Frau Erdeli mit der Introduktion und Allegro für Harfe und Orchester von Ravel. — Auch Kussewitzki eröffnete seinen Zyklus mit einem streng klassischen Programm: Händel (concerto grosso in d), Mozarts g-moll und Beethovens c-moll Symphonie. Margarete Siems machte im allgemeinen den Eindruck einer wohlgebildeten Sängerin, doch konnte man ihren Mozart-Vorträgen wenig Geschmack abgewinnen. Des 100. Geburtstages Verdi's wurde mit einer vollendeten Aufführung des Requiems feierlichst gedacht. Kussewitzki an der Spitze seines illustren Orchesters, der berühmte Archangelsky-Chor und vier Künstler der Hofoper haben sich durch die hervorragende Wiedergabe des Werkes großes Verdienst erworben. — Die Musikhistorische Gesellschaft des Grafen Scheremetew begann unter Mitwirkung einheimischer Solisten und unter Chessin's Leitung einen Zyklus französischer Musik. — Zu gleicher Zeit eröffnete auch das Hoforchester seine großangelegten Konzerte „Die Entwicklung der russischen Musik“ mit erläuternden Vorträgen des Kritikers A. Koptiaew und unter Direktion von Wahrlich und Belling. — Die Kammersängerin Maria Dolina wird in mehreren Konzerten „Das europäische Lied vom XII. Jahrhundert bis zur Gegenwart“ schildern. Im schon stattgefundenen ersten dieser Konzerte boten die Instrumentalvorträge der Rigaer Künstler H. Kreutzburg (Orgel) und Jean du Chastain (Klavier) reichhaltige Abwechslung. Aus der Überfülle der sonstigen Veranstaltungen seien u. a. erwähnt: die Beethoven-Abende des Streichquartetts Garpf, die Konzerte der Société de concerts d'instruments anciens, der Geigerin Margarete Berson, des Cellisten Joseph Malkin, der Pianisten Wladimir Drosdow, Artur Lemba, Alexander Seiliger, die Liederabende von Ilona Durigo, Felia Litvinne (Siloti am Klavier), Elena Gerhardt (Nikisch am Klavier), ein Abend finnischer Tonkunst der Sängerin Dagmar Parnas und des Pianisten Kostj Wehanen.

Bernhard Wendel

**WIEN:** Einige belanglose, ein paar anregende Novitäten und zwei, die eingehender betrachtet werden sollen und es bei gelegener Zeit wohl auch werden. Mit diesem Vorbehalt eine Übersicht dieser neuen Werke unter Verschweigung der irrelevanten. An der Grenze steht Joan Manéns „Juventus“, ein symphonisch gedichtetes concerto grosso für zwei Geigen, Klavier und Orchester, unter Weingartner von den Philharmonikern, dem Komponisten, Prof. Prill und Herrn Nin (als kühl elegantem Vertreter des Klavierparts) unter dem Beifall eines Publikums aufgeführt, das so wahllos geworden ist, daß es ihm einmal passieren könnte, sogar einem wertvollen Werk zu applaudieren. Was man diesmal nicht behaupten kann. Ich gehöre nicht zu den Pedanten, die ein „Programm“ als Zuchtrute des Tondichters ausnützen; mag es stimmen oder nicht, tief oder unsinnig sein — wenn nur gute Musik dazu gemacht wird, die die Worte in Vergessenheit bringt. Aber diese hier: anfangs flach und schließlich breit, durch und durch voll Süßlichkeit. In dieser tönenden

Darstellung eines Künstlerlebens, in seinem jugendlichen Suchen nach idealem Ausdruck, zuerst bei der bösen Moderne, dann bei den braven Epigonen (denn als Abglanz der „Klassiker“ wird hoffentlich nicht einmal der Komponist diesen hübschen, artigen, weichlich gesungenen Andantesatz ausgeben wollen!) — und schließlich dem Sichselbstfinden wird ein armes, dünnes kleines Motiv derart zu Tode gehetzt, daß man aus Menschenfreundlichkeit zwar hoffen mag, daß der Tondichter nicht sich selbst in diesem Thema symbolisiert hat, aber daß bei der dreihundertsten Wiederholung dieses unabänderlich gleichen, wenn auch oft vergrößerten, umgekehrten, verkleinerten, niemals aber entwickelten Motivs schließlich auch die Menschenfreundlichkeit zum Teufel geht und daß alles Gerechtigkeitsgefühl aufgeben werden muß, um den oft reizvollen Klang, einige geglückte Episoden (der schon erwähnte Andantesatz, eine capriziöse spanische Tanzmelodie und manche geistreiche Wendung) nachdrücklich festzustellen und im übrigen das Werk dorthin zu stellen, wohin es gehört: zu den vielen ähnlichen der komponierenden Virtuosen. — Eine zart schwermütige, in dämmerigen Pastellfarben gehaltene, von schöner Einheit der traurig versonnenen Stimmung erfüllte Symphonietta von Paul Graener, ein keck zufahrendes, von heller Musizierfreude erfülltes, frisch und dreist instrumentiertes, noch in Schumannscher und Wagnerscher Sprache redendes, aber von beflügelter Energie getragenes Vorspiel zu einem Ritterstück von Bernhard Paumgartner hat Nedbal jüngst mit seinem immer reinere Höhen erreichenden Tonkünstlerorchester zum erstenmal vorgeführt. — Artur Schnabel und Carl Flesch, diese idealen Kammermusiker, zwei Seelen und ein Gedanke beim Musizieren, haben jüngst Erich Wolfgang Korngolds Geigensonate zur Wiener Erstaufführung gebracht. Die neuen Werke des genialen Jünglings wirken doppelt erfreulich, weil sie nicht mehr das Unheimliche haben, das darin lag, daß es ein Kind war, das diese fast visionären, mit elementarer Gewalt hervorbrechenden Klänge offenbart hatte; und weil der schöne Weg offen daliegt, den diese außerordentliche Begabung sicher und unbeirrt beschreitet. Es ist der Weg zur Musik; zur Einfachheit bei aller Vielfalt der Harmonik und der thematischen Kombination. Erich Korngold hat so vieles ganz gewonnen, daß er nicht mehr so viel zu wagen braucht; und wenn er früher in jugendlichem Übermut zu fragen schien: warum soll ich ruhig gehen, wenn ich laufen oder gar springen kann? — so geht er jetzt, die Fülle seiner Musik wie in einem edlen Gefäß vor sich hintragend, geradeaus seinem Ziele zu und pflückt im Vorübergehen, wenn ihn manchmal eine seltsame Klangmischung, ein kühner Übergang lockt. Unglaublich ist wieder die Einheit der Thematik, die Kontinuität des inneren Singens, die geschmiedete Form. Unter den vier Sätzen, dem ersten mit seinem schönen Gesangsthema und der spukhaft beunruhigenden Episode des Mittelteils, dem turbulent hinstürmenden Scherzo, und einer dem reizenden Trio vorangehenden, in verschobenen Rhythmen huschenden gepenstigen — „Szene“, hätte ich fast gesagt, die beinahe Peter Schlemihl, vom eigenen Schatten

bedrängt, vor Augen bringt, dem aus dem „Herzen des Herzens“ herausgesungenen Adagio, möchte ich doch fast dem vierten Satz den Preis geben, in seinen duftigen, leichtschwebenden Variationen, die derart zum Organismus zusammenwachsen, daß man die intermittierende Gliederung gar nicht fühlt. Der Schluß in seinem Verhauchen, ein Zwiegesang des Hauptthemas und dem des ersten Satzes ist von rührender Schönheit. Wird man das Fremdartige, das jeder neuen Tonsprache eigen ist, überwunden und das zwingend Logische dieser Musik empfunden haben, dann wird erst das nicht „gewollte“, sondern „gewordene“ Neue dieser Erscheinung ganz gefühlt werden. — Über die Preiskomposition der Gesellschaft für Musikfreunde, die „Frühlingsfeier“ von Carl Prohaska, möchte ich erst sprechen, wenn die häßlichen und mit widerwärtiger Perfidie geführten Kämpfe um das Werk verklungen sein werden und ein ruhiges Wort vernehmbar sein wird. Das durchaus ernst zu nehmende, im Chorsatz Eigentümliches anstrebbende und vieles erreichende, gewiß eklektische, harmonisch oft willkürliche, auf Brahms'sche Erbschaften viel nichtverständlich Modernes und auch befremdend Opernhafte propfende Werk ist in seiner respektablen Technik, in der Erfindung einiger stark geführter, polyphon interessanter Chöre und einiger schön kolorierter orchestraler und vokaler Stimmungsbilder an sich eines Preises sicherlich nicht unwert.

Richard Specht

**ZÜRICH:** Im 2. Abonnementkonzert spielte Maurice Dumesnil mit vollendeter Technik und großer Eleganz Liszts Es-dur Klavierkonzert. Großen Eindruck machte durch ihren Gehalt

und die glanzvolle Instrumentation Hermann Bischoffs E-dur Symphonie. Als weitere Novität bot das Tonhalleorchester im 3. Konzert unter Andreae in prächtiger Wiedergabe die Tondichtung von Delius „In a Summer garden“. Das Werk, das so meisterhaft impressionistisch die schwüle Stimmung eines Sommertages charakterisiert, ist den Lesern der „Musik“ von deutsche Aufführungen her bekannt. Am selben Abend erfreute Altmeister Messchaert durch eine Haydn'sche Arie und mehrere Schubertlieder. Das 4. Konzert vermittelte uns die wertvolle Bekanntschaft des jungen Geigers Joseph Szigeti; ist sein Ton auch noch nicht durchwegs rein, so sind doch der im übrigen schöne, weiche Klang und die exakte Technik lobend anzuerkennen. Unter den Geigern, die in letzter Zeit in Zürich häufiger auftreten, erwähne ich Georg Herbst (weiche Gesanglichkeit des Tones, absolute Reinheit und sichere Technik). Aus dem erfolgreichen Konzert der Lehrervereinigung des städt. Konservatoriums sei hervorgehoben, daß der ausgezeichnete Pianist P. O. Möckel fünf Klavierstücke Cyril Scott's spielte; beim einmaligen Anhören dieser rein und bis ins äußerste impressionistischen Kompositionen hatte man freilich den Eindruck, nur das „Caprice“ verdiene seinen Titel. Ebenfalls von Scott waren zwei Stücke, für deren Wiedergabe sich unser Primgeiger de Boer mit P. O. Möckel vereinigte. In einem Extrakonzert der Tonhalle entzückte ein Meister des Klavierspiels, Rudolph Ganz, hauptsächlich mit Kompositionen von Chopin.

Dr. Berthold Fenigstein

## ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

**D**as Bruchstück aus Richard Spechts neuem Mahler-Werke illustrieren wir durch eine Anzahl meist unbekannter Gustav Mahler-Bilder, sämtlich dem erwähnten Buch mit Erlaubnis des Verlages Schuster & Loeffler entnommen.

Auf drei Abbildungen aus Mahlers Knaben- und Jünglingsjahren lassen wir ein schönes Photo folgen, das den Künstler in der Blüte seiner Jahre zusammen mit seinem Schwager Arnold Rosé, dem Konzertmeister der Wiener Hofoper und Primarius des seinen Namen tragenden Quartetts, zeigt. Die reizvollen Amateuraufnahmen der nächsten zwei Blätter, die hier zum erstenmal der Öffentlichkeit vorgelegt werden, belauschen den Meister in den wenigen Augenblicken der Ruhe, die der Unermüdliche sich gönnte: den Direktor im Foyer der Wiener Hofoper und, von besonderer Intimität, das Duo mit seinem Töchterchen, den auf der Rückreise von Amerika Befindlichen, wie den am Schreibtisch von der Arbeit Aufschauenden. Das scharfgeschnittene Gesicht Mahlers war von besonderem Reiz für Karikaturisten, deren mehrere denn auch mit Erfolg ihre Kunst erprobt haben; eine besonders gelungene Zeichnung Burkardts legen wir unsern Lesern hier vor. Von der Totenmaske haben wir bereits eine Ansicht en face gezeigt; die hier reproduzierte Profilaufnahme wirkt noch packender. Als Handschriftproben des Meisters endlich bringen wir das Titelblatt des „Liedes von der Erde“, sowie die erste Partiturseite dieser Tonschöpfung.

Nachdruck nur mit besonderer Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster

Berlin W 57, Bülowstraße 107<sup>1</sup>

Digitized by Google

Original from  
UNIVERSITY OF MICHIGAN





GUSTAV MAHLER  
Aus den Knaben- und Jünglingsjahren

UoM



GUSTAV MAHLER  
UND SEIN SCHWAGER ARNOLD ROSÉ



U of M



MAHLER MIT TÖCHTERCHEN  
auf seinem früheren Landbesitz  
(Maiernigg am Wörthersee)



MAHLER  
AUF DER ÜBERFAHRT  
VON AMERIKA



MAHLER IN DER WIENER HOOPER

U of M





MAHLER AM SCHREIBTISCH



MAHLER IM FOYER DER HOFOPER



AMSTERDAMER PHOTOGRAPHIE

UoPA



XIII

6

Digitized by Google

Original from  
UNIVERSITY OF MICHIGAN



*Burkardt  
Berlin*

GUSTAV MAHLER  
Karikatur von Burkardt



U of M





GUSTAV MAHLERS TOTENMASKE  
Abgeformt von Carl Moll



U of M

~~Die Flöte aus Jade~~

Das Trinklied vom  
Jäger der Erde.

Partitur

Nr. 1.

U of M

TITELBLATT DES ERSTEN TEILS VON MAHLERS LIED VON DER ERDE



Digitized by Google

XIII

6

Original from  
UNIVERSITY OF MICHIGAN

3. *o. tr.*

Flöte  
Klarinetten  
Fagott  
Hornen  
Trompeten  
Pauken (Ketteln)  
Violinen  
Violen  
Kontrabaß  
Orgel

*nach dem ersten Satz*  
*Tuba abwärts eliminieren*

ERSTE PARTITURSEITE DES ERSTEN TEILS  
VON MAHLERS LIED VON DER ERDE



# NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM I. QUARTALSBAND DES DREIZEHNTEN  
JAHRGANGS DER MUSIK (1913/14)

- dall' Abaco 111.  
Abendroth, Hermann, 313.  
Abert, Hermann, 171.  
Abonnementskonzerte (Aachen) 305.  
Abonnementskonzerte (Berlin) 377.  
Abonnementskonzerte (Genf) 313.  
Abonnementskonzerte (Hannover) 379.  
Abonnementskonzerte (München) 380.  
Abonnementskonzerte (Riga) 191.  
Abonnementskonzerte (Straßburg) 255.  
Abonnementskonzerte (Weimar) 320.  
Abonnementskonzerte (Zürich) 191. 384.  
Abranyi, Emil, 366.  
Franz Abt-Liedertafel (Braunschweig) 377.  
Abweger, Jac., 319.  
Achsel, Wanda, 303. 369.  
Ackté, Aino, 244. 370.  
Adler, Guido, 184. 169.  
Agostini, P., 174.  
Ahlquist 205.  
Aich, Priska, 304. 369.  
Aichinger, Gregor, 174.  
Akademieen, Musikalische (München), 318.  
Akademie, Musikalische (Mannheim), 253.  
v. Akimoff, Gregor, 319.  
Aktzéry, Natalie, 316. 319. 376.  
Alabieff, Alexander, 307.  
Albeniz, I., 382.  
Albers, Henri, 238. 370.  
d'Albert, Eugen, 182. 186. 241. 245. 247. 268. 308. 309. 310. 360.  
Albert, Heinrich, 111. 191.  
d'Albert, Hermine, 241.  
Alberti, Werner, 63.  
Albini 111.  
Albisi, Abelardo, 247.  
Aldrich, Mariska, 238. 381.  
Alexander Friedrich, Landgraf v. Hessen, 191.  
Alfermann, Marianne, 179. 300.  
Allen, Perceval, 302.  
Altenkirch, Otto, 367.  
Althoff, Paul, 380.  
Alvincz (General) 268.  
Amar, Licco, 186. 374.  
Ambros, August Wilhelm, 137.  
Ambrus (Sängerin) 366.  
Ammermann, Wilhelm, 188.  
Amstad, Marietta, 191. 252.  
Andersen, H. Chr., 173.  
d'Andrade, Francesco, 243. 365.  
Andreae, Volkmar, 191. 384.  
Andrejewa - Skilondz, Adelaide, 243. 300. 371.  
Année Théâtrale (Paris) 135. 143.  
Ansorge, Conrad, 186. 319. 375. 376. 381.  
Anthes, Georg, 366.  
Arbos, Fernandez, 382.  
Archangelsky-Chor 383.  
Arensen, Heinz, 64.  
Arlberg, Hjalmar, 316.  
d'Arnalle, Vernon, 319. 376.  
d'Arnals, Alexander, 367.  
Arndt, Martha, 187. 312.  
Arndt-Ober, Margarete, 234. 235. 243. 245.  
Arnold von Bruck 174.  
Arnoldson, Sigrid, 177.  
Aron, Paul, 311. 377.  
Ärzte-Orchesterverein, Berliner, 373.  
Aschaffenburg, Alice, 313.  
Ascher, Leo, 180.  
Astorga, Emanuele, 382.  
Astruc, Gabriel, 369. 370.  
Atterberg, Kurt, 128.  
Attilio 318.  
Auber, D. E., 13. 369.  
Auer, Hans, 191.  
v. Auer, Leopold, 247.  
August der Starke 377.  
Aumann-Lindner, Martha, 250.  
Austin, Ernest, 317.  
Aye, Ernst Alfred, 246.  
Bach, Anna Magdalena, 110.  
Bach, Eduard, 381.  
Bach, Joh. Christoph, 110.  
Bach, Joh. Seb., 104. 105. 106. 109. 110ff (Das 2. kleine B.-Fest in Eisenach). 113. 116. 123. 124. 165. 168. 172. 183. 185. 186. 187. 188. 190. 191. 218. 219. 225. 226. 242. 246. 247. 248. 250. 253. 255. 259. 260. 262. 292. 296. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 315. 317. 318. 319. 323. 333. 363. 372. 373. 377. 378. 380. 381. 382.  
Bach, K. Ph. E., 104. 105. 106. 109. 247.  
Bach, Wilhelm Friedemann, 122. 233. 318.  
Bach-Gesellschaft, Neue, 110. 112.  
Bach-Verein (Heidelberg) 314.  
Bach-Verein (Karlsruhe) 379.  
Bach-Verein (Leipzig) 380.  
Bach-Verein (Württembergischer) 319.  
Bache, Paulus, 249.  
Bachenheimer, Theo, 315.  
Backhaus, Wilhelm, 186. 248. 251. 254. 313. 316. 319.  
Bader, Willy, 301.  
Baer, Hans, 375.  
Bagrinowski, Michael, 180.  
Bahr-Mildenburg, Anna, 353.  
Baistrocchi 6.  
Bakaleinikow 242.  
Bake, Otto, 184. 247. 312. 377.  
Baklanow, Georg, 181. 365. 370.  
Balakirew, Mili, 126. 255.  
Baldner, Max, 249.  
Balokovicz, Zlatko, 182.  
Band, Erich, 319.  
Bandler, Rudolf, 240.  
Banffy, Graf, 366.  
Bantock, Granville, 189.  
Barbieri, Nini, 32.  
Barby, Gerda, 176. 302.  
Bardas, Therese, 373.  
Bardas, Willy, 125. 188. 191. 373.  
Barezzi 6. 34.  
Bargiel, Woldemar, 229.  
Barinowa, Marie, 309.  
Barnay, Lolo, 250.  
Barrientos, Maria, 366.  
Barth, Richard, 229.  
Bärtich, Rudolf, 251. 308. 381.  
Barton, Pepa, 255.  
Bartram, Elisabeth, 179.  
Basevi, A., 33.  
Bassermann, Florence, 313.  
Bassermann, Hans, 123. 124. 313.  
Bastionelli 191.  
Battistini, Mattia, 14. 374.  
Bauer, Frida 235.

- Bauer, Harold, 317.  
 Baum, Karl, 236.  
 Baumer, Cecil, 317.  
 v. Baußnern, Waldemar, 307.  
 Bax, Arnold, 190.  
 Beaumarchais 320.  
 Beaumont (Librettist) 33.  
 Bechstein 186.  
 Becht, Ella, 124.  
 Becker, Carl, 253.  
 Becker, Fritz, 372.  
 Becker, Fr., 124.  
 Becker, Gottfried, 300.  
 Becker, Dr. (Kapellmeister), 300.  
 Beer, Otto, 239.  
 van Beethoven, Johanna, 148.  
 van Beethoven, Karl, 148. 149.  
 150. 151. 152.  
 van Beethoven, Ludwig, 62. 109.  
 113. 116. 123. 124. 125. 126.  
 127. 132. 147 ff (Briefe B.s  
 an Bernard, Hoffmann, Steiner  
 & Co. und Schindler). 163.  
 168. 170. 171. 186. 187. 188.  
 190. 191. 201. 204. 218. 219.  
 225. 226. 227. 228. 240. 242.  
 243. 247. 248. 249. 250. 251.  
 252. 253. 254. 255. 256. 260.  
 264. 265. 266. 267. 268. 279 ff  
 (B. und Bremen). 290. 291.  
 292. 305. 306. 307. 308. 309.  
 310. 311. 312. 314. 315. 316.  
 317. 318. 319. 323. 334. 335.  
 336. 345. 371. 372. 373. 374.  
 375. 376. 377. 378. 380. 381.  
 382. 383.  
 Behm, Eduard, 183. 185. 246.  
 306. 307. 309. 310. 377.  
 Behr, Hermann, 250. 377.  
 Behrend, Max, 180.  
 Beidler, Franz, 253.  
 Beier, Franz, 314.  
 Beines, Carl, 319.  
 Bekker, Paul, 170.  
 Belliard 320.  
 Belling (Dirigent) 383.  
 Bellini, Vincenzo, 3. 4. 8. 27. 49.  
 Bellwidt, Emma, 255.  
 Belousoff, E., 380.  
 Benda, Georg, 244.  
 Bender, Paul, 313. 318.  
 Bendix, Viktor, 372.  
 Benedict, Carl Siegmund, 295.  
 Benfey 356.  
 Benincori, Angelo Maria, 241.  
 Bennett, John, 250.  
 Berber, Felix, 253. 315. 318. 381.  
 Berend, Fritz, 254.  
 Berger, Rudolf, 235.  
 Berger, Wilhelm, 309.  
 Berger-Rilba, Isa, 245. 316.  
 Bergh, Rudolf, 187. 254.  
 Bergmann, Hans, 304.  
 Bergwein, Marie, 376.  
 Berio 67.  
 Berlioz, Hector, 28. 213. 311.  
 312. 317. 320 (Bild). 363.  
 369. 371. 378. 379. 381.  
 Bernard, Carl, 149. 150.  
 Bernstein, Dora, 374.  
 Berson, Margarete, 245. 383.  
 Berthold, Martha, 185.  
 Berts (Sängerin) 366.  
 Betzak, Anni, 254.  
 Betzler, Gertrud, 319.  
 Beyer, Heinz, 123.  
 Beyermann, Jeanne, 370.  
 Bieler, August, 377. 380.  
 Bienstock, Heinrich, 318.  
 Bierbaum, Otto Julius, 123.  
 Bildungsverein, Kruppscher, 313.  
 Bilk, Jacques, 365.  
 Billroth, Theodor, 339.  
 Bird, William, 331.  
 Birkigt, Hugo, 253.  
 Bischoff, Fritz, 239. 255.  
 Bischoff, Hermann, 384.  
 Bitter 309.  
 Bittner, Julius, 303 („Der Aben-  
 teurer“. Uraufführung in Köln).  
 Bizet, Georges, 11. 26. 177. 300.  
 316. 360.  
 Bjerlöw, Karen, 372.  
 Blackmore, John J., 126.  
 Blanchet, Emile, 313.  
 Blätter für Kirchenmusik, Flie-  
 gende, 286.  
 Blech, Leo, 234. 240. 242. 243.  
 295. 371.  
 Blechmann, Hansi, 308.  
 Bietzer, Margret, 376.  
 Bleyle, Karl, 175.  
 Blöchliger 148. 149.  
 Blodek, Wilhelm, 304.  
 Blum, Carl Robert, 163.  
 Blümel, Alfons, 381.  
 Blumer jun., Theodor, 187. 363.  
 Blümle, Josef, 185. 191. 316.  
 Blüthner-Orchester 124. 126. 127.  
 242. 243. 245. 246. 307. 308.  
 309. 371. 373. 374. 375. 380.  
 Bobrick, Anna, 182.  
 Bocchesi (Sänger) 367.  
 Böcklin, Arnold, 252.  
 Bodanzky, Arthur, 237. 253.  
 Bodenstedt, Friedrich, 70.  
 Boeche, Ernst, 381.  
 Boehm-van Endert, Elisabeth,  
 235. 308. 315.  
 Boennecken, Lucie, 177. 236.  
 Boepple, Paul, 190.  
 de Boer, Willem, 384.  
 Boerne, Ludwig, 207.  
 Böhme (Verleger) 291.  
 Bohnke, Emil, 187.  
 Boieldieu, F. A., 68. 179. 254.  
 300.  
 Boito, Arrigo, 19. 21. 29. 67.  
 69. 79. 81. 82. 83. 84. 85.  
 86. 87. 88. 89. 90. 91. 93.  
 95. 96. 97. 99. 100. 101. 128.  
 Bokmayer, Elisabeth, 351.  
 Bolz, Oskar, 176.  
 Bonaparte, Napoleon, 268.  
 Borchard, Adolphe, 375.  
 Borck, Helene, 250.  
 Borodin, Alexander, 180. 319.  
 Börresen, Hakon, 380.  
 v. Borscht, Dr., 128.  
 Borwick, Leonard, 229.  
 v. Borzestowski, Gertrud, 253.  
 Bos, Coenraad V., 311. 315. 373.  
 374. 377. 378.  
 Bosch, Katharina, 307. 380.  
 v. Bose, Fritz, 316. 381.  
 Bosetti, Hermine, 237. 243. 318.  
 Bossi, Enrico, 127. 379.  
 Botscharow, Michael, 180.  
 Böttcher, Georg, 308.  
 Böttcher, Lissy, 375.  
 Böttcher, Robert, 235.  
 Bottermund, Hans, 309. 374.  
 Boucardé (Sänger) 48.  
 Bouilly 131.  
 Boyer (Sänger) 370.  
 Brahms, Johannes, 35. 109. 123.  
 124. 125. 126. 127. 164. 175.  
 182. 185. 186. 188. 189. 190.  
 191. 229. 232. 240. 241. 242.  
 244. 245. 246. 247. 248. 249.  
 250. 251. 252. 253. 292. 306.  
 307. 309. 312. 313. 315. 316.  
 317. 318. 319. 339. 370. 371.  
 373. 374. 375. 376. 377. 378.  
 379. 380. 381. 382. 384.  
 Brahms-Verein, Berliner, 307.  
 Brand, Geza, 240.  
 Brandenburg, Arthur, 111. 112.  
 Brandes, Gertrud, 185.  
 Brauer, Max, 379.  
 Braun, Carl, 64. 251.  
 Braun, Friedrich, 179. 369.  
 Braunfels, Walter, 251. 253. 304  
 („Ulenspiegel“. Uraufführung  
 in Stuttgart.)  
 Braunroth, Ferdinand, s. Toten-  
 schau XIII, 1. 128.  
 Brecher, Gustav, 179. 302. 303.  
 368. 374.  
 Breitenbach, F. J., 190.  
 Breitenbach, J. (Sohn), 190.  
 Breitenfeld, Richard, 177.  
 Breitkopf & Härtel 131. 219. 260.  
 263. 295.  
 Bremner, Ernst, 187.  
 Brentano, Franz, 121. 149.  
 Breuer, Hans, 240.  
 Breuning, Gunna, 249.  
 Brian, Havergal, 317.  
 Bridge, Frank, 190.  
 Brieger, Eugen, 240.  
 Brinkmann, Rudolf, 177. 236.

- Brockhaus, Hermann, 355. 356.  
 Brode, Max, 253.  
 Brodersen, Friedrich, 237. 369.  
 Brola, Jeanne, 303.  
 Bröll, Robert, 126. 254.  
 Broman, Natanael, 245.  
 Brömme, Otto, 319.  
 v. Bronsart, Hans, 230. s. Totenschau XIII, 5. 320 (Bild).  
 Bronsgeest, Cornelis, 234. 243.  
 Brown, Eddy, 185. 247.  
 Browne, Alwyn, 125.  
 Bruch, Hans, 379. 382.  
 Bruch, Max, 123. 125. 229. 230. 240. 252. 306. 312. 317. 318. 376.  
 Bruckner, Anton, 122. 164. 168. 182. 188. 240. 242. 243. 250. 255. 291. 305. 313. 314. 315. 370. 382.  
 Bruger-Drews, Margarete, 178.  
 Bruhn, Eva, 184. 319. 378. 381.  
 Brun, Georges, 382.  
 Brunel, Raoul, 382.  
 Bührer (Kapellmeister) 181.  
 Buck, Rudolf, 306.  
 Büdinger, Dr., 339.  
 Buers, Willy, 178.  
 Buhlig, Richard, 125. 253. 312. 377.  
 Bujukli, W., 382.  
 Bukofzer 296.  
 v. Bülow, Hans, 19. 259. 260. 262. 268. 320.  
 Bültemann, Walter, 176.  
 Bum, Margarete, 381.  
 Bunte, Wilhelm, s. Totenschau XIII, 2.  
 Bunzel, Lotte, 188.  
 Burger, Else, 375.  
 Burkardt (Zeichner) 384.  
 Burkhard (Kapellmeister) 305.  
 Burmeister, Richard, 248.  
 Burmester, Willy, 186. 309. 320. 377.  
 Busch, Fritz, 305.  
 Busoni, Ferruccio, 125. 126. 190. 320. 371.  
 Butterworth, George, 189.  
 Büttner, Max, 379.  
 Buxtehude, Dietrich, 111.  
 Byron, Lord, 7. 9.  
 Caccini, Giulio, 108.  
 Cahier, Charles, 243. 306. 318. 370.  
 Cahnbley-Hinken, Tilly, 190. 252. 305. 315.  
 Calace, Enzo, 183.  
 Caldara, Antonio, 382.  
 Cammarano (Librettist) 10. 13. 28. 38.  
 Camoëns, Luiz, 199.  
 Campagnola (Sänger) 238.  
 Capet-Quartett 375. 381.  
 Caponsacchi, Marguerite, 183.  
 a cappella-Chor, Duisburger, 110.  
 a cappella-Gesangverein, Putschscher, 374.  
 Carreño, Teresa, 317.  
 Carrière, Paul, 308. 318.  
 Caruso, Enrico, 14. 181. 236. 304.  
 Casadesus, Henri, 241.  
 Casadesus, Marcel, 241.  
 Casals, Pablo, 191. 306. 307. 313. 317. 318. 380. 382.  
 Casas (Komponist) 382.  
 Caslova, Marie, 125.  
 Catterall, Arthur, 190.  
 del Cavaliere, Emilio, 108.  
 Cavalli, Francesco, 169.  
 Cerny (Tänzerin) 301.  
 Cesbron (Sängerin) 300.  
 Chabrier, Emanuel, 230.  
 Chamberlain, H. St., 113.  
 Charpentier, Gustave, 302. 303.  
 du Chastain, Jean, 383.  
 Chatham, William Pitt, 191.  
 Chausson, Ernest, 246. 250. 308. 319.  
 Cheatham, Kitty, 191.  
 Chénier, André, 382.  
 Cherubini, Luigi, 68. 131 ff. (Ch.s. „Wasserträger“). 187. 190.  
 Chessin, Alexander, 383.  
 Chevillard, Camille, 254. 382.  
 Chitz, Dr., 163.  
 Chop-Groenevelt, Coeleste, 251.  
 Chopin, Frederic, 109. 125. 126. 168. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 190. 202. 213. 219. 241. 245. 247. 248. 263. 309. 310. 311. 312. 313. 315. 316. 337. 373. 375. 376. 377. 381.  
 Chor, Akademischer (Berlin), 372.  
 Chor, Gemischter (Wilmsdorf), 182.  
 Chor, Pfannschmidtscher, 372.  
 Chor, Philharmonischer (Berlin), 240. 370.  
 Chor, Philharmonischer (Bremen), 312.  
 Chor, Victorscher (Bremen), 187.  
 Chorgesangverein, Zehlendorfer, 307.  
 Chorverein (Baden-Baden) 306.  
 Chorvereinigung Berliner Ärzte 373.  
 Christian II., König v. Dänemark, 202.  
 Chrysander, Friedrich, 286.  
 Cimarosa, Domenico, 3.  
 Clairmont, Eva, 177.  
 Classical Concert Society (London) 317.  
 Clément (Sänger) 313.  
 Clementi, Muzio, 375.  
 Clewing, Carl, 250.  
 Closs, Margarete, 319. 381.  
 Clutsam, G. H., 317.  
 Coates, Eric, 189. 317.  
 Colebrooke, Henry Thomas, 356.  
 Coleridge-Taylor, Samuel, 314.  
 Colonne-Konzerte 254. 382.  
 Concertgebouw-Orchester 370.  
 Concerts Modernes (Luzern) 190.  
 Concerts populaires (Brüssel) 312.  
 Conrad, Waldemar, 308.  
 Corelli, Arcangelo, 116.  
 Cornelis, Evert, 370.  
 Cornelius, Frieda, 236.  
 Cornelius, Peter, 182. 249. 376.  
 Cornell, Louis, 191.  
 Cortolezis, Fritz, 179. 188. 368.  
 Cortot, Alfred, 305. 382.  
 Costa, Franz, 302.  
 Couperin, François, 172. 186.  
 Crabbe, C. A., 317.  
 Crancy, Willy, 245.  
 Crancy-Möller, Helene, 245.  
 Crome, Fritz, 184. 245. 309.  
 Cronberger, Wilhelm, 176.  
 Cruvelli, Sophie, 45.  
 Cui, Cesar, 180. 220.  
 Culbertson, Sascha, 125. 188.  
 Culp, Julia, 183. 250. 256. 312. 315. 318. 319. 373. 380.  
 de Curzon, Henri, 320.  
 Cuypers, H., 318.  
 Czerny, Karl, 109. 165.  
 Dachs, Prof., 307.  
 Dahlke-Kappes, Minna, 312.  
 Dahmen, Charlotte, 304.  
 v. Dalen, Hugo, 185.  
 Dalnoki, V., 366.  
 Damaew, Wassili, 180.  
 v. Dameck, Hjalmar, 241.  
 Damman, Hedwig, 250.  
 Dankewitz, Elsa, 374.  
 Dante 23. 67.  
 Danza, Lorenzo, 314.  
 Daquin, Louis Claude, 186.  
 Dargomijschki, Alexander, 220. 225.  
 Daudet, Alphonse, 300.  
 Daumas (Sängerin) 254.  
 Daume, Karl, 377.  
 David, Ferdinand, 229.  
 Davisson, Walther, 378.  
 Dawidow, Albert, 310.  
 v. Debicka, Hedwig, 238.  
 Debogis, Marie-Louise, 255. 315.  
 Debussy, Claude, 171. 184. 186. 189. 190. 206. 247. 254. 306. 308. 314. 318. 319. 369.  
 Dechert, Hugo, 371.  
 Decker, Jacques, 176. 365.  
 Dehmel, Richard, 205. 308. 313. 315.  
 Dehmlow, Hertha, 182. 247.

- Delfico, Melchiorre, 64. 128.  
 Delius, Frederick, 187. 189. 254.  
 306. 317. 377. 384.  
 Demetrescu, Theophil, 376.  
 Denkmäler der Tonkunst in  
 Österreich 169.  
 Densz (Sängerin) 314.  
 Denys, Emmy, 184.  
 Denys, Thomas, 127. 184.  
 Denzler, Robert, 190.  
 Derichs, Mathieu, 368.  
 Désaymard, J., 230.  
 Desler, Elisabeth, 381.  
 Dessau, Bernhard, 244.  
 Dessoir, Max, 161.  
 Destinn, Emmy, 63. 241. 243.  
 301. 312.  
 Destouches, André Cardinal,  
 241.  
 Deutsch, Ludwig, 191.  
 Deutsch, Piet, 245.  
 Deutsches Theater, Neues (Prag),  
 238.  
 Devilliers, Marcel, 241.  
 Diabelli & Co. 266.  
 Diedel-Laaß, Gertrud, 176.  
 Diefenbacher, Hedwig, 379.  
 Diestel, Meta, 319.  
 Dietz, Justus, 293.  
 Dillmann, Alexander, 255. 320.  
 Direnberger, Else, 250.  
 Dit-Beraneck, Lilly, 239.  
 Dittersdorf, Karl, 305.  
 Döbereiner, Christian, 111.  
 Doepner, Gerta, 245.  
 Doepner, Ilse, 245.  
 Dohrn, Georg, 127. 250. 377.  
 v. Dohnanyi, Ernst, 183. 186.  
 190. 317. 318. 319. 381.  
 Dolina, Maria, 383.  
 Dömötör, J., 366.  
 Donahue, Lester, 318.  
 Donizetti, Gaetano, 3. 4. 8. 43.  
 303.  
 Donndorf, Peter, 319.  
 Dopfer, Cornelis, 370.  
 Dorda, Martha, 127.  
 Dorfmueller, Franz, 254.  
 Dorlay, Georges, 317.  
 Dorner, Hans, 382.  
 Dost, Walter, 313.  
 Draeseke, Felix, 154. 163. 166.  
 167. 181. 226. 247. 252. 380.  
 Draghi, A., 169.  
 Dramsch, Gustav, 181.  
 Draper, Charles, 317.  
 Draper, Paul, 318.  
 van Dresser, Marcia, 177.  
 Drösch, Georg, 300.  
 Drosdow, Wladimir, 383.  
 Droucker, Sandra, 319. 376.  
 Drugulin, W., 233.  
 Drusiakina, Sophia, 180.  
 Du Locle 16.  
 Dubinski, Wladimir, 180.  
 v. Dubiska, Irene, 183.  
 Duesberg, Nora, 250. 371.  
 Dukas, Paul, 305.  
 Dumas (Père), Alexandre, 11.  
 Dumesnil, Maurice, 313. 382.  
 384.  
 Duncan, Elizabeth, 226.  
 Duncan, Isadora, 226.  
 Dunhill, Thomas, 190.  
 Dunn, John Petrie, 381.  
 Dupaty (Librettist) 300.  
 Duparc, Henri, 318.  
 Durand & Fils 174.  
 Duranowski (Geiger) 210.  
 Durante, Francesco, 382.  
 Durigo, Ilona K., 190. 191. 311.  
 382. 383.  
 Duveyrier 44.  
 Dux, Claire, 123. 242. 247.  
 Dvořák, Anton, 182. 202. 229.  
 252. 253. 305. 307. 309. 315.  
 317. 336. 372. 373. 381.  
 van Dyck, Ernest, 305. 348.  
 Dyck, Felix, 244. 254.  
 Easton, Florence, 178. 179.  
 302.  
 Ebel, Arnold, 172.  
 Ebert, Alfred, 147.  
 Ebner, Adalbert, 319.  
 Ebner, Joseph, 191.  
 Ecker, Karl, 374.  
 Eckhold, Richard, 302. 314.  
 Egénieff, Franz, 124.  
 Egidi, Arthur, 125. 185. 247.  
 Ehrlich, Bianca, 320.  
 Eibenschütz, José, 252.  
 v. Eichendorff, Joseph Frhr.,  
 122. 364.  
 Eisele, Anny, 316.  
 Eisenberger, Severin, 191. 312.  
 Eisner (Sängerin) 238.  
 Eitner, Robert, 287. 332.  
 Elb, Margarete, 176.  
 Elfenbein, Erna, 254.  
 Elgar, Edward, 189. 190. 241.  
 317.  
 Elisabeth, Königin v. England,  
 99. 331.  
 Ellger, Hilde, 309. 377.  
 Elman, Mischa, 242. 317. 371.  
 Engel, Vika, 240.  
 Engel, Werner, 235. 373.  
 Engelhard, Leonor, 63. 176.  
 Engell, Birgit, 63. 190.  
 Englerth, Gabriele, 240.  
 Erb, Karl, 318.  
 v. Erdberg, Matthias, 244.  
 Erdeli (Harfenistin) 383.  
 v. Erdödy, Marie Gräfin, 147.  
 Erhard, Eduard, 178.  
 Erler, Hermann, 370.  
 Erler-Schnaudt, Anna, 127. 191.  
 245. 315.  
 Ernst, Alfred, 124. 186.  
 Ernst, H. W., 317.  
 Ertel, Paul, 172.  
 Eschke, Max, 307. 371.  
 Esterhazy, Fürst, 152.  
 Euler, Leonhard, 339.  
 Euripides 165.  
 L'Europe Littéraire 213.  
 Evers, Emil, 379.  
 van Eweyk, Arthur, 249. 253.  
 Faber, Joachim, 236.  
 Fabian, Georg, 181.  
 Fährmann, Hans, 172. 312.  
 Fall, Leo, 359. 360.  
 Faltin, Richard, 195.  
 Fanger, Otto, 177. 237.  
 Fanto, Leon, 367.  
 Farina, Carlo, 218.  
 Fasch, Joh. Friedrich, 218.  
 Fauré, Gabriel, 185. 317. 318.  
 319. 369.  
 Favre, Walter, 237.  
 Fay, Maud, 237.  
 Féart, Rose, 238.  
 Federhof-Möller, Fanny, 247.  
 Feinhals, Fritz, 304.  
 Feldser, Alexandra, 306.  
 Felmy, Max, 237.  
 Fenten, Willy, 367.  
 Fergusson, George, 182.  
 Fétis, F. J., 208.  
 Feuchtinger, Prof., 246.  
 Feuerlein, Ludwig, 319.  
 Feuermann, Sigmund, 255.  
 317.  
 Fibère, Michael, 376.  
 Fickénscher, A., 308.  
 Fickler, Martha, 314.  
 Fidelmann, Sam, 309.  
 Fiebig, Hugo, 126.  
 Fiebigler, Erna, 237.  
 Fiedler, Max, 241. 242. 314.  
 371.  
 Fink, Heinrich, 218.  
 Fink, Marie, 303.  
 Filippi, Filippo, 98.  
 Fischer, Edwin, 240. 254. 311.  
 318. 380.  
 Fischer, Franz, 181.  
 Fischer, Karl, 318.  
 Fischer, Richard, 182. 240.  
 Fischer, Wilhelm, 164.  
 Fischer-Maretski, Gertrud, 315.  
 Fitger, Arthur, 205.  
 v. Fladung, Irene, 304.  
 Fleisch, Maximilian, 313.  
 Fleischer, Arthur, 368.  
 v. Fleischl, Dr., 339.  
 Flesch, Carl, 182. 187. 188. 242.  
 253. 310. 313. 316. 318. 319.  
 372. 379. 383.  
 Floch, Paula, 235.  
 Flonzaley-Quartett 242. 252. 253.  
 315. 317.

- v. Flotow, Friedrich Frhr., 177. 291.  
 Flury, Alfred, 190.  
 Fönl, Johannes, 177.  
 Forchhammer, Ejnar, 177. 240. 313.  
 Foerstel, Gertrude, 127. 128. 178. 305.  
 Foerster, J. B., 318.  
 Forkel, Joh. Nikolaus, 270.  
 Forsell, John, 380. 382.  
 Förster, August, 164.  
 Fortelni, Rosine, 177. 367.  
 Forti, Elena, 367.  
 Fortner-Halbaerth, Bella, 236.  
 Foster, Muriel, 252.  
 Franchetti, Alberto, 236.  
 Franck, César, 190. 191. 242. 249. 253. 254. 255. 310. 375. 377. 381.  
 v. Franckenstein, Clemens, 381.  
 v. Frankenberg, E., 176.  
 Frankfurth, Walter, 231.  
 Franz I., König v. Frankreich, 331.  
 Robert Franz-Singakademie 378.  
 Freid, Sara, 254.  
 Fremdenblatt, Münchener, 287.  
 Fremstad, Olive, 180.  
 Freund, Maria, 373.  
 Frey, Adolf, 306.  
 Frey, Erwin, 184.  
 Frey, Martin, 172.  
 Freye, Martha, 245.  
 Freytag, Gustav, 69. 70.  
 Fridrichowicz, Agnes, 308. 374.  
 Fried, Oskar, 123.  
 Friedberg, Karl, 242. 253. 310. 315. 377. 378. 379. 382.  
 Friederici, Daniel, 250.  
 Friedland, Martin, 188.  
 Friedman, Ignaz, 316. 380. 381.  
 Friedrich der Große 106. 124.  
 Friedrichs, Emma, 185.  
 Friedrichs-Böhmer, Henriette, 124.  
 Frieß, Pauline, 318.  
 Frigora (Kapellmeister) 300.  
 v. Frimmel, Theodor, 148. 149. 150.  
 Frischen, Josef, 308. 379.  
 Froberger, Johann Jakob, 218. 259.  
 Fröding 205.  
 Froehlich, Louis, 313.  
 Fröhlich, Alfred, 235.  
 Frommer, Paul, 237.  
 Frostick, Percy, 314.  
 Fuhrmeister, Fritz, 243.  
 Füllgrabe, Georg, 185.  
 Fumagalli, Angelo, 190.  
 Funck, Werner, 365.  
 Funk, Georg, 182. 307.  
 Funk, Therese, 187.  
 Fürstner, Adolph, 357. 358.  
 Furtwängler & Hammer 125.  
 v. Gabain, Anna, 247.  
 Gábor (Sänger) 366.  
 Gabrilowitsch, Ossip, 241. 318. 373. 376.  
 Gade, Niels W., 164. 195. 199.  
 Gaertner, Otto, 250.  
 Gaertner, Walter, 179.  
 Gales, Weston, 188. 253.  
 Gallén, Axel, 196.  
 Gallo, Antonio, 44. 45. 46.  
 Gallone, Carlo, 318.  
 Gallus, Jacobus, 110. 174. 299.  
 Galston, Gottfried, 254. 320. 381.  
 Gamaléja, W., 376.  
 in der Gand, Hanns, 381.  
 Ganz, Rudolph, 306. 313. 384.  
 Garden, Mary, 238.  
 de Garmo, Harry, 303.  
 Garpf-Quartett 383.  
 Gaul, Alfred Robert, s. Totenschau XIII, 2.  
 Gauntier, Margarete, 180.  
 Gay, John, 334. 335.  
 Gedeonow (Theaterdirektor) 180.  
 Geibel, Emanuel, 364. 377.  
 Geiße-Winkel, Nicolas, 378.  
 Geißler, Johanna, 369.  
 Gellert, Ludwig, s. Totenschau XIII, 1.  
 Gentner-Fischer, Else, 313.  
 Geoffroy, Ch., 128.  
 Georgesco, Georges, 186. 307.  
 Gérardy, Jean, 310. 372.  
 Gerber, P., 296.  
 Gerhardt, Elena, 181. 244. 251. 318. 377. 383.  
 Gerhäuser, Emil, 304.  
 v. Gerlach, Arthur, 235. 236.  
 Germer, Heinrich, 264. 265.  
 Gernsheim, Friedrich, 252. 307. 315. 364.  
 Gerstmann, Erna, 245.  
 Gesangverein, Kotzoltcher, 376.  
 Gesangverein, Rühlscher, 251.  
 Gesellschaft der Musikfreunde (Berlin) 241.  
 Gesellschaft der Musikfreunde (Hannover) 379.  
 Gesellschaft der Musikfreunde (Wien) 384.  
 Gesellschaft, Musikalische (Köln), 252. 315. 379.  
 Gesellschaft, Musikhistorische (St. Petersburg), 383.  
 Gesellschaft, Philharmonische (Johannesburg), 314.  
 Gewandhauskonzerte 315. 316. 380.  
 Gewandhaus-Quartett 316.  
 Ghislanzoni, Antonio, 17. 128.  
 Giemsa, Konrad, 377.  
 Gieseking, Walter, 188.  
 Giesen, Karl, 303. 369.  
 Gille, Karl, 368. 379.  
 Gilly, Dinh, 301.  
 Gilow, Mathilde, 307.  
 Gindra, Therese, 124.  
 Giorni, Aurelio, 316. 381.  
 Gipser, Else, 315. 373.  
 Giraldoni (Bariton) 369.  
 Gischler, Hermann, 312.  
 Gitarrequartett, Münchner, 191.  
 Gittelson, Frank, 246.  
 Glaeser, John, 221. 235.  
 Glaß, Louis, 380.  
 Glaß-Sant, Elsa, 311. 315. 377.  
 Clazounow, Alexander, 190. 242. 254. 319.  
 Gleisberg, Mary, 378.  
 Gleißberg, Alfred, 379.  
 Glière, Reinhold, 317.  
 Glinka, Michael, 180.  
 Glinz, Helene, 308.  
 Globerger, August, 380.  
 Gluck, Chr. W., 116. 125. 169. 178. 181. 182. 237. 276. 278. 288f (Ergänzungen und Berichtigungen zu Wotquenne's Thematischem Verzeichnis der G.'schen Werke). 333. 334.  
 Gmeiner, Ella, 374.  
 Gmeiner, Luise, 320.  
 Gmeiner, Rudolf, 254. 308.  
 Gmür, Rudolf, 303.  
 Goddard, James, 240.  
 Godowsky, Leopold, 190. 297.  
 Goedecke, Leberecht, 242.  
 Goethe, J. W., 27. 39. 85. 113. 114. 118. 132. 165. 175. 227. 284. 290. 292. 295. 305. 306. 335. 377.  
 Goette, Elfriede, 124. 371.  
 Goetz, Hermann, 28.  
 v. Goetz, Mary Mora, 124. 185. 307. 374.  
 Göhler, Georg, 178. 236. 316. 318. 368.  
 Goldfish, Edmund, 250.  
 Goldmark, Carl, 27. 183. 251. 316.  
 Goldschmidt, Paul, 252. 318.  
 Gollanin, Leo, 124. 244.  
 Gollmer, Frieda, 178.  
 Göllrich, Josef, 237.  
 Golowanow, N., 307.  
 van Gorkom, Jan, 179.  
 Gorn, Kurt, 377.  
 Gorter, Albert, 180. 190.  
 Gosnell, Vivian, 250.  
 Gossec, F. J., 131.  
 Gothia (Graz) 188.  
 Gotthard, Karl, 179.  
 Gottsched, Johann Christoph, 377.  
 Götz, Karl, 315.  
 Goudimel, Claude, 233.

- Gounod, Charles, 27. 360.  
 Grabert, Martin, 374.  
 Grädener, Hermann, 296. 297.  
 Graener, Paul, 383.  
 Gagniani 191.  
 Grainger, Percy, 189. 382.  
 Gram, Peder, 380.  
 Grandjany, Marcel, 382.  
 Gregor, Hans, 239. 365.  
 Greif, Martin, 318.  
 Greis, C., 176.  
 Grétry, A. E. M., 131. 228.  
 270 ff (G.). 314. 320 (Bilder).  
 Grevenberg, Julius, 367.  
 Grieg, Edvard, 191. 195. 197.  
 198. 204. 206. 314. 336. 338.  
 379. 380. 382.  
 Grieg, Nina, 380.  
 Grimm, Gebrüder, 279.  
 Grimm-Mittelman, Berta, 369.  
 Gröbke, Adolf, 304.  
 Groenen, Josef, 369.  
 Groll, Lotte, 308. 316.  
 Gruder-Guntram, Hugo, 221.  
 235.  
 Grünberg, Georg, 311.  
 Grünberg, Max, 373.  
 Grünfeld, Heinrich, 244. 373.  
 Gschrey, Richard, 254.  
 Guilbert, Yvette, 382.  
 Guilmant, Alexandre, 374.  
 v. Guines, Herzog, 240.  
 Gölzow, Adalbert, 242.  
 Gumpel, Erna, 297.  
 Günther, Klara, 310.  
 Günther, Helene, 377.  
 Günther, Marie Lydia, 319. 376.  
 Günther, Martha, 313.  
 Gönzburg, Mark, 252. 311.  
 Gura-Hummel, Annie, 378.  
 Görzenich-Konzerte 252. 315.  
 379.  
 Görzenich-Quartett 315.  
 Gustavson (Geiger) 313.  
 Guszalewicz, Alice, 369.  
 Gutheil-Schoder, Marie, 353.  
 Guttmann, Alfred, 230.  
 Guttmann, Wilhelm, 307. 308.  
 309.  
 Gutzmann 296.  
 Gutzmann, Elisabeth, 126.  
 Haas, Engelbert, 184.  
 Haas, Joseph, 253.  
 Haas, Robert, 255.  
 Habeneck, F. A., 211.  
 Häckel, Friedrich, 381.  
 Hadwiger, Alois, 301.  
 Haehnel, Willy, 308.  
 Hafgren-Waag, Lilli, 234.  
 Hagedorn, Gottfried, 236.  
 Hagel, Richard, 377.  
 Hagen, Adolf, 226.  
 v. Hagen, Ellis, 170.  
 v. d. Hagen, Fr. H., 335.  
 Hagen, Otfried, 176. 365.  
 Hagenbeck, Karl, 339.  
 Hagin, Heinrich, 63.  
 Hahn, M. R., 230.  
 Hahn, Reynaldo, 190.  
 Hahn, Uta, 311.  
 Haile, Eugen, 173. 248.  
 Hait, David, 308. 372.  
 Halévy, J. E. F., 63. 64.  
 Hallama, Felicitas, 301.  
 Haller, Marta, 245.  
 Hallwachs, Karl, 244.  
 Halvorsen, Johan, 242.  
 Hamm, Adolf, 306.  
 Hammer, Birger, 245.  
 Händel, G. F., 104. 109. 111.  
 112. 165. 168. 172. 184. 218.  
 232. 241. 242. 243. 254. 259.  
 312. 313. 314. 315. 318. 381.  
 383.  
 Hänsel, Rudolf, 187.  
 Hansen, Christian, 181.  
 Hansen, Paul, 64. 235. 301.  
 Hanslick, Eduard, 7. 68. 80. 96.  
 339.  
 Hansmann, Richard, 166. 167.  
 Hardorff, Anna, 379.  
 Harrison, Beatrice, 245.  
 Harrison, Jules, 190.  
 Hartmann, Georg, 235. 300.  
 Hartmann, Joh. Peter Emil, 195.  
 Hartmann, Ludwig, 365.  
 Hartwig & Co. 64.  
 Harty, Hamilton, 189.  
 Harwood, Basil, 189.  
 Hasse, Hans, 373.  
 Hasse, Joh. Adolf, 289.  
 Hasse, Karl, 172.  
 Haßler, Hans Leo, 111. 250.  
 Haßler, Walter, 254.  
 v. Hattinberg, Magda, 373. 380.  
 Hauptmann, Moritz, 143. 144.  
 374.  
 v. Hausegger, Siegmund, 243.  
 252. 306. 307. 314.  
 Hauser, Emil, 378.  
 Havemann, Gustav, 380.  
 Haydn, Joseph, 168. 172. 188.  
 191. 218. 240. 242. 245. 248.  
 250. 251. 255. 277. 284. 285.  
 287. 305. 314. 315. 318. 334.  
 374. 377. 378. 380. 382. 384.  
 Haym, Hans, 251.  
 Hebbel, Friedrich, 167. 172. 225.  
 354. 364. 381.  
 Heber, Richard, 249.  
 Heberlein, Richard, 254.  
 Hebler 79.  
 Hecke, Otto, 124.  
 Hecker, Sigmund, 235.  
 Hedberg 205.  
 Hedler, Richard, 235.  
 Hedmond (Sänger) 303.  
 Hedmondt, J., 316.  
 Heese 124.  
 Hegar, Friedrich, 187. 306. 307.  
 318. 381.  
 Hegedda, Fr., 366.  
 Heger, Robert, 181. 377.  
 Hegner, Anna, 255.  
 Hegner-Quartett 379.  
 Hegyesi, Lotte, 319.  
 Heifetz, Jascha, 126.  
 Heim, Margarete, 308.  
 Heim, Melitta, 235.  
 Heims, Dora, 316.  
 Hein, Paul, 305. 306.  
 Heine, Heinrich, 308. 318. 378.  
 Heineken, Max, 375.  
 Heinemann, Alexander, 245.  
 Heinemann, Ernst, 167.  
 Heinemann, Hans, 312.  
 Heinrich, Prof., 305.  
 Heintzsch 111.  
 Heise, Peter, 164. 202.  
 Heitzmann 296.  
 Helger, Otto, 304.  
 Helmholtz, Hermann, 160.  
 Hemmeter, Hildegard, 254.  
 Hempel, Frida, 183. 379.  
 Henessy, Swan, 311.  
 Henke, Waldemar, 63.  
 Hensel, Heinrich, 63. 315.  
 Henze, Hermann, 243.  
 Herberger, Thea, 188.  
 Herbst, Georg, 384.  
 Herder, Joh. Gottfried, 118. 369.  
 Hering, Curt, 112.  
 Hermann, Agnes, 255.  
 Hermann, Amalie, 254.  
 Hermann, Paul, 250.  
 Herold, Wilhelm, 369.  
 Herpen, Charlotte, 311.  
 Herrmann, C., 316.  
 v. Herzogenberg, Heinrich, 229.  
 230.  
 Hesck 353.  
 Heß, Ludwig, 241. 248.  
 Heß, Otto, 181. 237.  
 Heß-Quartett 249.  
 Heß, Willy, 249.  
 Heuberger, Richard, 188.  
 Heumann, Maria, 185.  
 Heuß, Alfred, 159. 160. 231.  
 Hewitt, Maurice, 241.  
 Heyer, Hanna, 191.  
 Heyl, Nelly, 181.  
 Hielscher, Hans, 127.  
 Hielscher, Paul, 127.  
 Hignard, A., 230.  
 Hildebrand, Camillo, 182. 183.  
 Hill, Tilla, 315.  
 Hiller, Joh. Adam, 334. 335.  
 Hiller, Ferdinand, 213. 294.  
 Himmel, F. H., 246.  
 Hindermann, Paul, 191.  
 Hinze-Reinhold, Anna, 248. 318.  
 Hinze-Reinhold, Bruno, 248. 318.

- Hirsch, Karl, 382.  
 Hirschberg, Ludwig, 307.  
 Hirt, Luise, 377.  
 Hochheim, Paul, 176. 235.  
 Hock-Quartett 187.  
 Hoehn, Alfred, 254. 255. 377.  
 v. Hoedlin, Franz, 318.  
 Hof- und Domchor, Kgl. (Berlin), 241. 253. 307. 370. 371.  
 Hofbauer, Rudolf, 239.  
 Hoffmann, Baptist, 243. 300.  
 Hoffmann, Else, 381.  
 Hoffmann, E. T. A., 149. 293. 378.  
 Hoffmann - Onégin, Lilly, 315. 379.  
 Hofkapelle (Braunschweig) 377.  
 Hofkapelle (Dessau) 378.  
 Hofkapelle (Karlsruhe) 188.  
 Hofkapelle (Meiningen) 312. 379.  
 Hofkapelle (Stuttgart) 319.  
 Hofmann, Friedrich, 188.  
 v. Hofmannsthal, Hugo, 240.  
 Hofmeier-Hoffes, Elisabeth, 191.  
 Hofoper (Dresden) 176.  
 Hofopertheater, K. K. (Wien), 239.  
 Hoforchester (München) 253. 318. 380.  
 Hoforchester (St. Petersburg) 383.  
 Hoftheaterkonzerte (Dresden) 187. 250. 377.  
 Hoftheaterkonzerte (Wiesbaden) 256.  
 Hohenemser, Richard, 131.  
 v. Hohenlohe-Schillingsfürst, Chlodwig Fürst, 357.  
 Holland, Ruby, 310.  
 Holz, Arno, 364.  
 Homer 116.  
 Hopf, Fritz, 315.  
 Hopf, Hermann, 253.  
 Hopffer, Bernhard, 229.  
 Hopkins, Blowden, 314.  
 Hoppen, Rudolf, 315.  
 Horaz 116.  
 Hörder, Käte, 187.  
 Horn, Kamillo, 376.  
 v. Hornbostel, Erich, 230.  
 van Horst, Erik, 178.  
 Hoy, Emmy, 238.  
 v. d. Hoya, Amadeo, 298.  
 Hoyer, Karl, 296.  
 Huber, Hans, 187. 312. 313. 316. 380.  
 Huberman, Bronislaw, 251. 253. 256. 313. 316. 319.  
 Huchald 329.  
 Huff, Elfriede Lotte, 182.  
 Hüffer 170.  
 Hugo, Victor, 9. 10. 29. 50. 254. 318.  
 Hummel, Joh. Nep., 104. 107. 109.  
 Hummelsheim, Anton, 235.  
 Humperdinck, Engelbert, 179. 240. 253. 254. 360.  
 Hunold, Erich, 236.  
 Huth, Cläre, 187.  
 Hutt, Robert, 176. 177.  
 Ibach 123.  
 Ibsen, Henrik, 199.  
 Iken, Karl Jacob Ludwig, 280. 283.  
 Imbert, Hughes, 171.  
 d'Indy, Vincent, 190. 301. 318.  
 Ingenhoven, Jan, 256. 381. 382.  
 Ipolyi, László, 309.  
 Ippolitow-Iwanow, M., 307.  
 Iracema-Brügelmann, Hedy, 304.  
 Irrgang, Bernhard, 110. 240. 370. 371.  
 Isaak, Heinrich, 218.  
 Isler, Ernst, 306.  
 Issatschenko (Sänger) 181.  
 Ivogün, Marie, 304.  
 Jadowker, Hermann, 63. 234. 236. 243. 247. 302. 306.  
 Jaeger, Walt, 123.  
 Jaehn, Else, 377.  
 Jaenicke, Käte, 236.  
 Jahn, Otto, 150.  
 Janin, Jules, 215. 216.  
 Jansen (Sängerin) 178.  
 Janssen, Max, 250.  
 Jansson, Greta, 236.  
 Jaques-Dalcroze, Émile, 248.  
 Järnefelt, Armas, 206.  
 Järnefelt, Arvid, 201.  
 Järnefelt, Eero, 196.  
 v. Jauner, Franz, 356. 357.  
 Jeannequin, Clément, 331.  
 Jelinek, Franz, 242.  
 Jelmoli, Hans, 191.  
 Jeritza, Mizzi, 239.  
 Joachim, Joseph, 229. 230. 247. 253. 262. 298.  
 Jocosi 192.  
 Johann Albrecht, Herzog zu Mecklenburg, 369.  
 John, Theodor H., 247.  
 Jonas-Stockhausen, Ella, 124. 245. 316.  
 Jongen, Joseph, 249.  
 Josephson, Walter, 110.  
 Josephson 206.  
 Journal des Débats 215. 216.  
 Jowanowitsch, M., 376.  
 Juel, Fredy, 373.  
 Juon, Paul, 318. 364. 381.  
 Kaehler, Willibald, 249. 319.  
 Kaempfert, Anna, 241. 251. 370. 382.  
 Kaempfert, Max, 187. 313.  
 Kaesser, Lulu, 123.  
 Kahn, Robert, 182. 183. 184. 186. 242. 308. 311. 381.  
 Kaiser, Alfred, 235. 236. 368.  
 Kajanus, Robert, 195. 196.  
 Kalbeck, Max, 85. 86. 87. 91. 92. 93. 96. 240.  
 Kalinnikow, Wassili, 305. 307.  
 Kalischer, Alfred Christlieb, 148. 149. 150. 152. 279. 280.  
 Kallenberg, Siegfried Garibaldi, 318.  
 Kalt, Pius, 313.  
 Kamieńska, Linda, 253.  
 Kammermusikvereinigung der Königlichen Kapelle (Berlin) 242.  
 Kammermusikvereinigung, Neue (München), 191.  
 Kämpf, Karl, 249. 309.  
 Kander, Hugo, 124.  
 Kandl, Eduard, 365.  
 Kant, Imanuel, 323.  
 Kapelle, Kgl. (Berlin), 240. 306. 371.  
 Kapelle, Kgl. (Dresden), 312.  
 Kapelle, Kgl. (Hannover), 379.  
 Kapelle, Kgl. (Kassel), 314.  
 Kapelle, Städtische (Mainz), 190.  
 Kaphun-Aronson, Vera, 311.  
 Kapp, Julius, 256. 363.  
 Kappel, Gertrud, 368.  
 Karg - Elert, Sigfrid, 247. 254. 315. 316. 318.  
 Karl der Große 108.  
 Karłowicz, Mieczyslaw, 309.  
 Kartasz, Wilhelm, 191.  
 Kaschowska, Felicia, 245.  
 Kase, Alfred, 315. 377.  
 Kaselitz, E., 377.  
 Kassowitz, Lilly, 304.  
 Kastalsky, Alexander, 307.  
 Kastner, Emerich, 170.  
 Kauffmann, Fritz, 188. 244. 374.  
 Kaufmann, Hans, 123.  
 Kaulich, Elsa, 376.  
 Kaun, Hugo, 125. 183. 185. 248. 249. 251. 307. 377.  
 Kayser, Ph. Chr., 227.  
 Keiper, Hermann, 378.  
 Keiper, Ludwig, 378.  
 Keller, Hans, 180.  
 Keller, Otto, 147.  
 Keller (Kammermusiker) 315.  
 Kellert, Brüder, 191.  
 Kerekjarto, Duci, 306.  
 Kelly, F. S., 317.  
 Kertész (Sänger) 366.  
 Kerntler, Jenö, 124.  
 Kessissoglu, Angelo, 319.  
 Kewitsch, Willi, 308.  
 Kiefer, Heinrich, 318.  
 Kiel, Friedrich, 309.  
 Kienlechner, Karl, 245.  
 Kienzl, Wilhelm, 239. 360. 365.  
 Kieß, August, 235.  
 Kießlich, Alexander, 309.

- Kießling, M., 111.  
 Kjerulf, Halfdan, 191. 195. 338.  
 Kirchenchöre, katholische (Straßburg), 255.  
 Kirchhoff, Walther, 235. 240. 253. 314.  
 Kirchner, Alexander, 123. 235. 365.  
 Kistler, Cyrill, 286.  
 Kistner, Fr., 218.  
 Kiß, Johanna, 256.  
 Kivi, 205.  
 Klein, Johanna, 256.  
 Klein, Max, 240.  
 Kleinholz, Hans, 245.  
 v. Kleist, Heinrich, 249.  
 v. Klenau, Paul, 369 („Sulamith.“ Uraufführung in München).  
 Klengel, Julius, 381.  
 Klengel, Paul, 187. 254.  
 Klengel, Geschwister, 318.  
 Klimt, Gustav, 192.  
 Klindworth, Karl, 263. 268.  
 Klingler, Karl, 110. 111. 247. 376. 378.  
 Klingler-Quartett 188. 248. 376. 378. 379.  
 Klose, Amélie, 316. 380.  
 Klose, Friedrich, 182. 315. 316. 318.  
 Kloss, Erich, 295.  
 Kluge, Margarete, 377.  
 Knappertsbusch, Hans, 236.  
 Knoch, Ernst, 235. 236.  
 Knoche, Emmi, 377.  
 Knote, Heinrich, 382.  
 Knümann, Josef, 126.  
 Knüpfer, Paul, 63. 234. 306. 315.  
 Kobelatzky-Illyna, Lydia, 313. 315.  
 Koch, Friedrich E., 244.  
 Koch, Johann, 120.  
 Kochanski, Wacław, 373.  
 v. Köchel, Ludwig Ritter, 191. 314. 381.  
 Kochen, Pancho, 183. 372.  
 Kocholl, Olga, 188.  
 v. Koczalski, Raoul, 183. 187. 188. 377.  
 Koczirz, A., 169.  
 Köhler, Johannes, 381.  
 Köhler, W., 121.  
 Koenen, Tilly, 125. 241. 246. 319. 381.  
 Koenenkamp, Reinhold, 246.  
 Koenig, Hermann, 190.  
 Koerner, Julie, 304.  
 Koeßler, Hans, 240. 249.  
 Kohmann, Anton, 313. 377. 381.  
 Konta, Robert, 359.  
 Konzerte, Philharmonische (Berlin), 181. 241. 306. 371.  
 Konzerte, Philharmonische (Bremen), 312.  
 Konzerte, Philharmonische (Dresden), 251. 378.  
 Konzerte, Philharmonische (Hamburg), 252.  
 Konzerte, Philharmonische (Leipzig), 380.  
 Konzertgesellschaft (Elberfeld) 251.  
 Konzertgesellschaft für Chorgesang (München) 127. 381.  
 Konzerthaus, Wiener, 255.  
 Konzerthaus-Orchester, Berlin, 372.  
 Konzertverein, Münchner, 127. 191. 253. 318.  
 Konzertverein, Städtischer (Luzern), 190.  
 Konzertvereinigung des Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirchenchors 309.  
 Koptiaew, A., 383.  
 Kopylow, A., 298.  
 Körner, Theodor, 175.  
 Korngold, Erich Wolfgang, 190. 242. 318. 383.  
 Környei, B., 366.  
 Koschat, Thomas 363.  
 Koschitz, Nina, 180.  
 Koß, Karl, 367.  
 Kothe, Robert, 254. 255. 319. 372. 379.  
 Kottmayr, Gabriele, 254.  
 Kötschke, Hans, 318.  
 Kotzeluch, Leopold Anton, 335.  
 Krähmer, Christian, 176. 236.  
 Kramm, Hugo, 186.  
 Kranz, Naum, 242.  
 Krasselt, Rudolf, 123.  
 Kraus, Ernst, 183. 234.  
 v. Kraus, Felix, 253. 381.  
 v. Kraus-Osborne, Adrienne, 381.  
 Kraus-Sonderhoff, Irmgard, 309.  
 Krause, Clara, 308.  
 Krausescher Frauenchor, Clara, 308.  
 Krause, Max, 176.  
 Krauß, Margarete, 126.  
 Krauß, Max, 191. 245.  
 Krebs, Joh. Ludwig, 313.  
 Krebs, Maria, 183.  
 Kreisler, Fritz, 186. 190. 247. 312. 315. 317.  
 Kremser, Eduard, 307.  
 Kretzschmar, Hermann, 112. 170. 231.  
 Kreutzburg, H., 383.  
 Kreutzer, Conradin, 127. 305.  
 Kreutzer, Leonid, 186. 254. 308. 316. 375. 382.  
 Kriehuber, Josef, 256. 320.  
 Kris, Emeric, 309.  
 Kroeber-Asche, Lili, 316.  
 Kroemer, Richard, 307. 372.  
 Kroll, Franz, 260.  
 Kronacher, Else, 314.  
 Krug-Waldsee, Josef, 253.  
 Krüger, Emmy, 370.  
 Kruis, Josefa, 185.  
 Kruse, Georg Richard, 98. 235.  
 Kruse, Johann, 229.  
 Kryzanovsky, J., 182.  
 Kückler-Weißbrod, Emmy, 320.  
 Köhling (Kammermusiker) 315.  
 Kuhn, Josua, 338.  
 Kuhnau, Johann, 112. 259.  
 Kühner, Konrad, 263. 264.  
 Kullak, Theodor, 229.  
 Kun, Cornelius, 176.  
 Kunkel, Walter, 378.  
 Künneke, Eduard, 301 („Coeur Ad.“. Uraufführung in Dresden).  
 Kupfer (Sängerin) 358.  
 Kurhauskonzerte (Wiesbaden) 256.  
 Kurkapelle (Wiesbaden) 128.  
 Kursaal Orchester (Luzern) 190.  
 Kursch, Richard, 308.  
 Kurt, Melanie, 63. 64. 315. 371.  
 Kurth, E., 169.  
 Kussewitzki, Sergei, 190. 383.  
 Kutzschbach, Hermann, 302. 312. 377.  
 Kuula, Toivo, 382.  
 Kwast-Hodapp, Frida, 183.  
 van Laar, Louis, 308. 316.  
 Laber, Heinrich, 316. 380. 382.  
 Lachmannski-Schau, Helene, 126.  
 Lachner, Franz, 294.  
 Lagenpusch, Felix, 64. 235.  
 v. Lalewicz, Georg, 310. 381.  
 Lalo, Edouard, 242. 370.  
 Lamartine 68.  
 Lambertz, Peter, 126. 191.  
 Lambrino, Télémaque, 320. 377. 379.  
 Lamond, Frederic, 186. 248. 306. 316. 318. 377.  
 Lamoureux-Konzerte 254. 382.  
 Landauer, Gustav, 181.  
 Landeck, Max, 236.  
 Landeg, Paul, 319.  
 Landmann, Arno, 253.  
 Landowska, Wanda, 104. 107. 111. 112. 186. 381.  
 Lange, Elisabeth, 124.  
 Lange, Hans, 251. 313.  
 Langendorff, Frida, 63. 249. 378.  
 Langheinrich, Franz, 122.  
 Lapelletrie (Sänger) 238.  
 Laporte (Impresario) 211.  
 de Lara, Isidore, 238. 369.  
 Lassen, Christian, 356.  
 Lasso, Orlando, 174. 309.  
 Lattermann, Theodor, 63. 127.  
 Latzko, Ernst, 304.



- Laube, Elsa, 372.  
 Laubenthal, Rudolf, 111. 112.  
 Laudien, Max, 300.  
 Lauenstein, Carl Ludwig, 309. 379.  
 Lauer-Kottlar, Beatrice, 179. 368.  
 v. Lauff, Joseph, 243.  
 Laugs, Robert, 63.  
 Lauprecht-van Lammen, Mientje, 251. 313.  
 Laurischkus, Max, 250. 307. 312.  
 Lauweryns (Kapellmeister) 301. 312.  
 Lavigna (Kapellmeister) 6.  
 Lebedew, Konstantin, 180.  
 Leclair, Jean Marie, 253.  
 v. Ledebur, Karl Frhr., 304. s. Totenschau XIII, 5.  
 Lederer-Prina, Felix, 183.  
 Leech-Carreras (Geigerin) 313.  
 van Leeuwen, Ary, 247.  
 Lefèvre, Robert, 320.  
 Lefler-Burckard, Martha, 234.  
 Lehar, Franz, 360.  
 Lehmann, Lilli, 171.  
 Lehrergesangverein, Apoldaer, 319.  
 Lehrergesangverein, Berliner, 241. 306.  
 Lehrergesangverein, Bremer, 187. 255.  
 Lehrergesangverein, Charlottenburger, 376.  
 Lehrergesangverein, Eisenacher, 319.  
 Lehrergesangverein, Jenaer, 319.  
 Lehrergesangverein, Kasseler, 314.  
 Lehrergesangverein, Münchner, 318.  
 Lehrergesangverein, Weimarer, 319.  
 Leimer, K., 379.  
 Leisinger, Berta, s. Totenschau XIII, 3.  
 Leisner, Emmi, 316. 370. 371.  
 Leitzmann, Albert, 147.  
 Lekeu, Guillaume, 189.  
 Lemba, Artur, 383.  
 Lendrop, M., 380.  
 Lendvai, Erwin, 312.  
 v. Lengyel, Ernst, 248.  
 Lenné, Alice, 313.  
 Lenska, Auguste, 177.  
 Lenzewski, Gustav, 124.  
 Leonard, Gustav, 308.  
 Leoncavallo, Ruggiero, 238.  
 Lerner, Tina, 379.  
 Leroy, Marie, 305. 318.  
 Leschetitzky, Marie Gabriele, 381.  
 Leschetitzky, Theodor, 255.  
 Leschke, Hans, 235.  
 Lessing, G. E., 27. 248.  
 Leßmann, Eva, 110. 111. 240.  
 Lesueur, J. F., 131.  
 Leuer, Hubert, 190. 240.  
 Leupold, A. W., 172.  
 Levertin 205.  
 Levi, Hermann, 164. 179. 230.  
 Levin, Gustav, 191.  
 Levis 49.  
 Leydhecker, Agnes, 377.  
 Lhévinne, Joseph, 249. 375. 380.  
 Lhévinne, Rosina, 249.  
 Lhótsky, B., 316.  
 Lichtenberg, E., 366.  
 Lie, Jonas, 199.  
 v. Liechtenstein, Fürst, 358.  
 Lieban, Julius, 235.  
 Liebersohn, S., 308.  
 Liebert, Else, 176.  
 Liebeskind, Josef, 289.  
 Liebstockl, Hans, 237.  
 Liederkrantz, Berliner, 249.  
 Liedertafel (Luzern) 190.  
 Lietzmann, Kurt, 372.  
 Liljequist (Sängerin) 380.  
 Lincke, Paul, 301.  
 Lindberg, Helge, 319.  
 Lindberg, Oskar, 128.  
 Lindemann, Fritz, 182. 310. 377.  
 Linden, Arlette, 243.  
 Linden, Suzanne, 243.  
 Lindner, Edwin, 256. 378.  
 Lindsay, V., 315.  
 Ling, Elsa Meta, 182.  
 Lipmann, Max, 237.  
 Lipowskaja, Lydia, 181.  
 Lissauer, Fritz, 308.  
 Lißmann, Hans, 303. 369.  
 Liszt, Franz, 109. 113. 124. 127. 163. 165. 166. 168. 185. 186. 188. 195. 208. 213. 225. 226. 231. 241. 248. 252. 287. 292. 295. 303. 311. 313. 314. 315. 320. 337. 338. 363. 371. 373. 375. 381. 382. 384.  
 Litolf, Edition, 263.  
 Litvinne, Felia, 181. 382. 383.  
 Llobet, Miguel, 319.  
 Lloyd (Pianist) 314.  
 Loeffler, Charles M., 312.  
 Loeltgen, Adolf, 369.  
 Loevensohn, Marix, 243. 245. 308. 316. 376.  
 Loevensohn-Konzerte 249.  
 Loevensohn-Quartett 249.  
 Loewe, Carl, 171. 250. 305. 311.  
 Loewe, Margarete, 183.  
 Loewenfeld, Hans, 178. 236. 302. 368.  
 Loh-Konzerte (Sondershausen) 128.  
 Lohmann, August, 315.  
 Lühr, Johanna, 378.  
 Lühr-Jäger, Charlotte, 380.  
 Lohse, Otto, 181. 304. 380.  
 London Symphony Orchestra 317.  
 Lönnerot, Elias, 196.  
 Lordmann, Peter, 235.  
 Lorentz-Höllischer, Marie, 379.  
 Lorey-Mikorey, Carola, 254.  
 Lortzing, Albert, 63. 180. 235. 360.  
 Lotze-Holz, Marie, 255.  
 Louis Ferdinand von Preußen, Prinz, 124. 381.  
 Louys, Pierre, 237.  
 Löwe, Ferdinand, 127. 255. 318.  
 Löwe, Johann Heinrich, 279. 285.  
 Lüboschütz, Lea, 190.  
 Lüboschütz, Geschwister, 190.  
 Ludwig, August, 311.  
 Ludwig, Otto, 79. 88.  
 Ludwig, Valentin, 183.  
 Lully, Jean Baptiste, 333.  
 Lußmann, Adolf, 240.  
 Lüttsch, Waldemar, 307.  
 Lutter, Heinrich, 379.  
 v. Lüttichau 291.  
 Luzio, Alessandro, 103.  
 Lwowsky 307.  
 Lyell-Taylor (Dirigent) 373.  
 Lyne, Felicie, 303.  
 Maas, Gerald, 378.  
 Mac Dowell, Edward, 317.  
 MacLennan, Francis, 178.  
 Madin, Viktor, 240.  
 Madrigalchor des Berliner Kgl. Akademischen Instituts für Kirchenmusik 111.  
 Maeterlinck, Maurice, 197. 201.  
 Maffei 15. 28. 32.  
 Mahlendorff, Dina, 239.  
 Mahler, Gustav, 127. 128. 183. 189. 243. 255. 256. 305. 306. 318. 340ff (G. M. als Operndirektor). 368. 370. 380. 381. 384 (Bilder).  
 Mahler, Max, 319. 381.  
 Mahn, Stephan, 174.  
 Maikl, Georg, 127. 367.  
 Le Maître, Mattheus, 331.  
 Malatesta, Anna, 318.  
 v. Malfatti, Therese, 147.  
 Malherbe, Charles, 230.  
 Malibran, Maria, 68.  
 Malkin, Joseph, 383.  
 v. Maltzew, Katharina, 230.  
 Manasse, Otto, 363.  
 Mané, Annie, 123.  
 Manén, Joan, 125. 252. 254. 319. 369. 370. 383.  
 Mang, Karl, 237.  
 Männerchor, Neeb'scher, 378.  
 Männergesangverein (Grazer) 188.

- Männergesangverein (Straßburg) 255.  
 Mannstädt, Franz, 256.  
 v. Manoff, August, 179.  
 v. Manovarda, Josef, 177. 367.  
 Manz, Berta, 255. 308. 381.  
 Manzoni, Alessandro, 15. 22. 128.  
 Marcel-Weingartner, Lucille, 179. 241.  
 Marcello, Benedetto, 3.  
 Marchesi, Mathilde, s. Totenschau XIII, 6.  
 Marck, Luise, 235.  
 Marcoux (Sänger) 238.  
 Marès, J. Pedro, 372. 373.  
 Marié de Lisle (Sängerin) 238.  
 Marientheater, Otto, 123.  
 Marientheater (St. Petersburg) 181.  
 Mario (Sänger) 300.  
 Markowitz, Georg, 177.  
 Markowsky, August, 240.  
 v. Márkus, Lily, 375.  
 Marpur, F. W., 106.  
 v. Marmont, Thea, 187.  
 Marmontel, J. F., 273.  
 Marschner, Heinrich, 31. 179.  
 Martel, Betty, 180. 369.  
 Marteau, Henri, 123. 182. 186. 249. 252. 364. 372. 381.  
 Marteau-Quartett 186. 248. 307. 319.  
 Martienßen, C. A., 112.  
 Martin, Julius, 367.  
 Martin, Karlheinz, 177.  
 Martinelli (Sänger) 301.  
 Martini, J. P. E., 131.  
 Martini, Padre, 172. 272.  
 Martucci, Giuseppe, 316.  
 Marx, Joseph, 187. 188. 249. 250. 381.  
 Marx, Mizi, 369.  
 Marx, Paul, 127.  
 Mascagni, Pietro, 382.  
 Massenet, Jules, 300. 365.  
 Mathieu, Theodor, 238.  
 Mathis-Flocco, Giulio, 382.  
 Mattheson, Johann, 106.  
 Mauke, Wilhelm, 309.  
 Maurice, Pierre, 248.  
 Mayer-Mahr, Moritz, 244.  
 Mayr, Richard, 353.  
 Mayrhofer, Robert, 160.  
 Meader, George, 370.  
 zu Mecklenburg-Strelitz, Herzog Georg Alexander, 315.  
 Medek, A., 366.  
 ter Meer, Max, 368.  
 Méhul, E. N., 131.  
 Meier, Hans, 253.  
 Meißner, Lorie, 373.  
 Melartin, Erkki, 206.  
 Melcer, Henryk, 187.  
 Melms, Hans, 239.  
 Melzer, Josef, 250.  
 Mendel, Else, 123.  
 Mendelssohn, Arnold, 187. 254.  
 Mendelssohn, Felix Robert, 310. 373.  
 Mendelssohn Bartholdy, Felix, 27. 226. 229. 241. 253. 294. 312. 318. 319. 379.  
 Menges, Isolde, 247. 373.  
 Mengelberg, Willem, 317. 370.  
 Menou (General) 210.  
 Menzinsky, Modest, 179. 303. 369.  
 Méré, Charles, 238.  
 Merelli (Impresario) 7.  
 Merikanto, Oskar, 206.  
 Merrem, Grete, 302.  
 Mersenne, Marin, 109.  
 Méry, 16.  
 Meser (Verleger) 357.  
 Messenger, André, 238.  
 Messchaert, Johannes, 250. 255. 370. 372. 384.  
 Meßner, Georg, 254.  
 Meszaros, Emerich, 366.  
 Metastasio, Pietro, 288. 289.  
 Metcalfe, Susan, 380.  
 Methfessel, Albert Gottlieb, 285.  
 Metz, Adolf, 187. 255.  
 Metzdorff, Richard, 182.  
 Metzen, Sophie, 313.  
 Metzger-Lattermann, Ottilie, 127. 382.  
 Meyer, Eduard, 319.  
 Meyer-Radon, Walter, 125. 372.  
 Meyerbeer, Giacomo, 12. 16. 31. 49. 51. 89. 177. 220. 242. 243.  
 Meyerowitz, Felix, 183.  
 Meyrowitz, Selmar, 178. 302. 368.  
 Michaelis, Hans, 182. 245. 319.  
 Michaelis, Melanie, 245. 319.  
 Michailowa, Helene, 180.  
 Micheli, Gebrüder, 320.  
 Mikorey, Franz, 182. 301. 309. 378.  
 Mittasch, Susanne, 187.  
 Mlynarski, Emil, 317.  
 Mockridge, Louise, 184.  
 Mockridge, Whitney, 184.  
 Moest, Rudolf, 251.  
 v. Mojsisovics, Roderich, 311.  
 Möckel, P. O., 187. 384.  
 Monaldi, Gino, 27. 28. 30. 50. 52. 97.  
 Monatshefte für Musikgeschichte 332.  
 Moniuszko, Stanislaus, 124.  
 Monnaie-Oper 301.  
 Monsigny, Pierre Alexandre, 273.  
 Monteverde, Giulio, 64.  
 Monteverdi, Claudio, 253.  
 Monti, Annemarie, 373.  
 Montua, Otto, 311.  
 Moodie, Alma, 182.  
 Moog, Willi, 303.  
 Moor, Charles, 237.  
 Móor, Emanuel, 305. 318.  
 Moos, Paul, 159.  
 Morena, Berta, 253. 319. 382.  
 Moret 319.  
 Mörike, Eduard (Kapellmeister), 63. 64. 235. 301.  
 Moris, Maximilian, 178. 236.  
 Morse, Earl William Frederick, 310.  
 Mosebach, Hilde, 123. 124.  
 Mosenthal, S., 28.  
 Moser, Andreas, 229. 298.  
 Mosschuchin (Sänger) 181.  
 da Motta, José Vianna, 371.  
 Mottl, Felix, 182. 314.  
 Mottl-Faßbender, Zdenka, 181. 368.  
 Mouquet, J., 185.  
 Mozart, Leopold, 104. 107. 109.  
 Mozart, W. A., 6. 22. 68. 104. 107. 116. 118. 123. 124. 125. 127. 144. 167. 168. 172. 177. 179. 180. 183. 186. 187. 188. 191. 218. 227. 235. 237. 238. 240. 242. 246. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 265. 272. 277. 285. 291. 302. 304. 305. 307. 310. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 323. 334. 335. 345. 360. 363. 371. 374. 379. 380. 381. 382. 383.  
 Mozart, W. A. (Sohn), 109.  
 Mozartgemeinde, Berliner, 307.  
 Mozartgemeinde, München, 318.  
 Mozartverein, Dresdner, 312.  
 Muck, Karl, 234.  
 Mühlbauer, Franz Xaver, 306.  
 Mühlfeld, Hans, 377.  
 Müller, Adolf, 374.  
 Müller, Auguste, 235.  
 Müller, Elise, 280. 284.  
 Müller, Jean, 303. 369.  
 Müller, Josef, 380.  
 Müller, Otto, 371.  
 Müller, Wilhelm, 248. 254.  
 Müller, Wilhelm Christian, 279. 280. 284. 285.  
 Müller (Sänger) 358.  
 Müller-Barneck, Friedrich, 308.  
 Müller-Raven, Fritz, 239.  
 Müller-Reichel, Therese, 179.  
 Müller-Söllner 296.  
 Münnich-Pröhl, Frida, 319.  
 Munsterhjelm, Erik, 197.  
 Münzer, Georg, 231.  
 Münzersdorf, Theodor, 311.  
 Musica sacra 286. 287.  
 Musikakademie (Hannover) 379.  
 Musikfest (Leeds) 189.  
 Musikverein (Kopenhagen) 380.

- Musikverein, Städtischer (Düsseldorf), 251.  
 de Musset, Alfred, 68.  
 Mussorgsky, Modest, 180. 181. 220f („Boris Godunow“). Deutsche Uraufführung in Breslau). 311. 319. 365. 369.  
 Myers, Charles S., 159.  
 Myszk-Gmeiner, Lula, 244. 254. 305. 308. 313. 319. 320. 370. 373.  
 Nagel, Albine, 176. 365.  
 Nagel, Willibald, 168. 170.  
 Nast, Minnie, 302. 377.  
 Natterer, Ludwig, 378.  
 Naumann, Ernst, 168.  
 Naumow, N., 313.  
 Nawrath, Emmy, 374.  
 Neberich (Weinhändler) 149.  
 Nechansky-Töpfer, Mena, 375. 380.  
 Nedbal, Oscar, 124. 383.  
 Neeter, Philipp, 182.  
 Neglia, Fr. Paolo, 178.  
 Neitzel, Otto, 249. 251. 301.  
 Nering, Agnes, 124.  
 Neruda, Franz, 380.  
 Neubner, Ottomar, s. Totenschau XIII, 2.  
 Neudörffer-Opitz, Julius, 243. 319.  
 Neufeldt, K., 188.  
 Neugebauer, Helmuth, 187.  
 Neugebauer-Ravoth, Käte, 244. 316. 378.  
 Neuhaus, M., 169.  
 Neumann, Alexander, 245. 311. 315. 376.  
 Neumann, Ellen, 244.  
 Neumann, Franz, 240.  
 Ney, Elly, 190. 256. 370.  
 Niccolini 241.  
 Nicodé, Jean Louis, 229. 312.  
 Nicolai, Otto, 22. 28. 30. 98. 99. 100. 101. 102.  
 v. Niedeck, Margarete, 236.  
 Niedermayr, Otto, 241.  
 Nielsen, Carl, 380.  
 Niemann, Martha, 124.  
 Niemann, Walter, 172. 294. 295. 333.  
 Niering, Wilhelm, 177.  
 Nietzsche, Friedrich, 102.  
 Nikel, Otto, 125. 188.  
 Nikisch, Arthur, 181. 189. 241. 251. 252. 253. 306. 314. 315. 316. 317. 362. 371. 380. 383.  
 Nikitits, Lucy, 374.  
 Nikitits, Otto, 374.  
 Nin, Joaquin, 383.  
 Nivell, Paula, 308.  
 Noelte, A. Albert, 380.  
 Nohl, Ludwig, 152.  
 Nollet (Sänger) 358.  
 Noordewier-Reddingius, Alida, 250. 306. 370.  
 Norden, Juanita, 124.  
 Noren, Heinrich G., 245. 312. 313. 316. 319.  
 Noren-Gjertsen, Signe, 312. 316.  
 Norman, Ludwig, 195.  
 Nottara, Constantin, 374.  
 Nouveaux Concerts (Paris) 382.  
 Novaček, Rudolf, 186.  
 Novák, J. V., 182.  
 Novák, Vitezlav, 182.  
 Nowowiejski, Felix, 372.  
 Nutter (Librettist) 33.  
 Nüble, Wilhelmine, 126.  
 Oberhoffer 287.  
 v. Oberleithner, Max, 237.  
 Obsner, G. E., 313.  
 Ochernal, Karl Friedrich, 285.  
 Ochs, Siegfried, 229. 240. 370.  
 Oderwald-Lander, Karen, 237.  
 Ohlhoff, Elisabeth, 184. 249.  
 Ohmann, Fritz, 160.  
 d'Oisley, Maurice, 303.  
 Oksanen 205.  
 Olenin, Peter, 180.  
 v. Oliva 149.  
 Onégin, Eugen, 315.  
 Onken (Kammermusiker) 315.  
 Oper, Französische (Antwerpen), 300.  
 Oper, Große (Paris), 238.  
 Oper, Kgl. (Budapest), 366.  
 Oper, Kgl. (Hannover), 368.  
 Oper, Neue (Hamburg), 236. 302. 368.  
 Oper, Vlämische (Antwerpen), 300.  
 Opernhaus, Deutsches (Charlottenburg), 63. 123. 235. 300. 365. 373.  
 Opernhaus, Kgl. (Berlin), 235. 243. 300.  
 v. Opieński, Henryk, 244. 245.  
 Oppler, Elsa, 374.  
 Oratorienverein (Neukölln) 182.  
 Orchester, Philharmonisches (Berlin), 123. 124. 182. 183. 240. 242. 251. 307. 370. 371.  
 Orchester, Philharmonisches (Leipzig), 315. 316.  
 Orchester, Städtisches (Baden-Baden), 305.  
 Orchester, Städtisches (Magdeburg), 253.  
 Orchesterverein (Breslau) 250. 377.  
 Orchesterverein, Neuer (München), 381.  
 Ordenstein, Heinrich, 188.  
 Orlandi (Librettist) 232.  
 Ossian 199.  
 Ossipow, Wassili, 180.  
 v. d. Osten-Sacken, Peter, 191. 376.  
 Osterrieth, Armin, 362.  
 Ostwald, Wilhelm, 153.  
 v. Othegraven, August, 188.  
 Otten, Else, 314.  
 Otto, Julius, 176.  
 de Pachmann, Wladimir, 317.  
 Pacius, Friedrich, 195.  
 Paganini, Nicolo, 207ff (P. in Paris und London). 252. 256 (Bilder). 315. 363. 377.  
 Palestrina, G. P., 3. 23. 174. 287. 309. 331.  
 Palmgren, Selim, 206.  
 Panis (Sängerin) 301.  
 Panzner, Karl, 251. 285.  
 Paque, Désiré, 296. 363.  
 Parbs, Margarete, 246.  
 Pardy, Armand, 236.  
 Parker, Robert, 302.  
 Parnas, Dagmar, 383.  
 Parry, Hubert, 189.  
 Parvi (Sänger) 366.  
 Pascolato, Alessandro, 34. 35.  
 Patáky, Hubert, 184. 312.  
 Patorni, Regina, 241.  
 Pauer, Ernst, 172.  
 Pauer, Max, 251. 319.  
 Paul, Adolf, 201. 202. 205.  
 Paumgartner, Bernhard, 383.  
 Paur, Kurt, 375.  
 Pauthier 356.  
 Pecz, Kathinka, 301.  
 Pellegrini, Alfred, 319.  
 Pelz, Hans, 188.  
 Pembaur, Josef, 251. 254. 296. 308. 380.  
 Penkert, Max, 160.  
 Pennarini, Alois, 181.  
 Perard-Petzi, Louise, 237. 318. 369.  
 Peregrinus, Marie, 184. 381.  
 Perello, Marianne, 372.  
 Pergolese, G. B., 3. 272. 278.  
 Perinello, Carlo, 7. 52. 97.  
 Peroux-Williams, Alice, 244. 251.  
 Perron, Carl, 302. 303. 369.  
 Peter, W., 314.  
 Peters, C. F., 291.  
 Petersen, John, 372.  
 Petöfi, Alexander, 173.  
 Petri, Egon, 186. 187. 255. 370. 380.  
 Petri, Helga, 183. 251.  
 Petri-Quartett 187. 312.  
 Petrowa-Swanzewa, Vera, 180.  
 Petschnikoff, Alexander, 191. 253.  
 Petschnikoff, Lili, 191.  
 Petzet, Walter, 186.  
 Pfannschmidt, Heinrich, 372.  
 Pfeilschneider, Hertha, 301.  
 Pfitzner, Hans, 179. 239. 254.

255. 295. 313. 314. 316. 318.  
369. 381.  
Philharmonie (Hamburg) 252.  
Philharmonie (Königsberg i. Pr.)  
253.  
Philharmonie, Tschechische  
(Prag), 255.  
Philharmoniker (Wien) 256. 383.  
Philip, Achille, 254.  
Philipp, Robert, 63.  
Philippi, Maria, 246. 251. 254.  
305. 306.  
Piastra, M., 308.  
Piave 7. 13. 16. 28. 30. 31. 39.  
Piccaver, Alfred, 239. 370.  
Pierné, Gabriel, 254. 382.  
Piltz, Erna, 124. 191.  
Piotrowski, Wacław, 244.  
Pisendel, Georg, 186.  
Pitoni, G. O., 250.  
Pitt, Percy, 317.  
Piuk, F. X., 148. 149.  
Pizzi, Italo, 29. 98. 99.  
Plamondon, Charles, 255.  
Plaschke, Friedrich, 63. 176.  
Plaschke-v. d. Osten, Eva, 63,  
176. 367.  
Plaut, Joseph, 365.  
Pleß, Hans, 374.  
Pleyel, Ignaz, 335.  
Plotnikow, Eugen, 180.  
Poensgen, Mimi, 181.  
Poerner, Josef, 239.  
Poglietti, Alessandro, 333.  
Pokorny, Hans, 238.  
Pokrovsky, Anton, 308. 377.  
381.  
Polacco (Kapellmeister) 301.  
Poley 356.  
Pollak, Egon, 176. 177. 236.  
Pollheim, Mira, 248.  
Popowa, Eugenie, 180.  
Poppen, Hermann, 314.  
Porges, Maurice, 125. 188.  
Poschner, Agnes, 236.  
Pott, Emil, 318.  
Pott, Therese, 252.  
Potgießer, Karl, 381.  
Pougin, Arthur, 52.  
Powell, John, 244.  
v. Pozniak, Bronisław, 123.  
Pracher, Fanny, 177. 367.  
Praetorius, Michael, 250.  
Preite (Kapellmeister) 238.  
Prelli, Giuseppina, 381.  
Preß, Joseph, 182. 316.  
Preß, Michael, 307.  
Pretzsch, Karl, 251.  
Preuß, Arthur, 240.  
Prieger, Erich, s. Totenschau  
XIII, 6.  
Prill, Emil, 240. 242.  
Prill, Karl, 383.  
Prill, Paul, 191. 253. 318. 381.  
Privatchor (Nürnberg) 382.  
Privatmusikverein (Nürnberg)  
382.  
Prochnewski-Petzhold, Marga-  
reta, 245.  
Procopé, Hjalmar, 201.  
Prohaska, Carl, 384.  
v. Proházká, Rudolf, 381.  
Promenade Concerts (London)  
189. 317.  
Proske, Karl, 286.  
Provesi 6.  
Prüwer, Julius, 127. 221. 235.  
Puccini, Giacomo, 26. 60. 119.  
179. 180. 221. 236. 239. 240.  
300. 302. 304. 365. 377.  
Pugno, Raoul, 241. 244. 382.  
Purcell, Henry, 186.  
Quantz, J. J., 104. 105.  
Queen's Hall Orchestra 316.  
Quidde, Margarete, 318.  
Quinlan, Thomas, 302. 303.  
Quinlan Opera Company 302.  
314.  
Raabe, Peter, 320.  
v. Raatz-Brockmann, Julius, 241.  
244. 371.  
Rachmaninoff, Sergei W., 307.  
319. 375. 382.  
Radnai, Nicolaus, 375.  
Raffael 165. 248.  
Rahlwes, Alfred, 378.  
Rahm-Rennebaum, Julia, 312.  
Rahner, Hugo, 188.  
Rains, Léon, 303.  
Ramann, Lina, 226.  
Rameau, Jean Philippe, 123. 172.  
318.  
Ramrath, Conrad, 252.  
Ranzenberg, Marie, 367.  
Rappe, Signe, 380.  
Rasch, Hugo, 254.  
Rau, Elsa, 308.  
Raucheisen, M., 309.  
Ravel, Maurice, 190. 308. 383.  
Rebner, Adolf, 378.  
Rebner-Quartett 378.  
Reclam jun., Philipp, 98.  
Reemy, Maria, 312.  
Reemy, Tula, 312.  
Reger, Max, 125. 127. 172. 174.  
182. 185. 187. 189. 191. 219.  
243. 247. 248. 252. 253. 295.  
296. 306. 309. 311. 312. 313.  
314. 315. 320 (Bild). 372. 373.  
379. 380. 382.  
Rehfuß, Karl, 254. 378.  
Reichardt, Joh. Friedrich, 136.  
227. 246.  
Reichenbach, Egon, 235.  
Reichert, Johannes, 309.  
Reichmann, Theodor, 348.  
Reichner-Feiten, Anna, 311.  
Reichwein, Leopold, 239.  
Reimann, Heinrich, 377.  
Reimers, Paul, 183.  
Reinecke, Carl, 374.  
Reinhardt, Delia, 235.  
Reinhardt, Max, 179.  
Reißiger, K. G., 291. 292.  
Reitz, Robert, 111. 112. 186.  
253. 316.  
Rembt, Paul, 124.  
Rémond, Fritz, 303. 369.  
Renard, Marie, 348.  
Renner, Karl, 303.  
Renner, W., 320.  
Renz, Willy, 270.  
Repelaer-van Driel, Jacobs,  
370.  
Rettich, Richard, 318.  
Reubke, Julius, 185.  
Reuß-Belce, Luise, 181.  
Reuter, Fritz, 304.  
v. Reuter, Florizel, 317.  
Revue Musicale 210.  
v. Reznicek, E. N., 306.  
Rheinberger, Joseph, 226.  
Ricordi & Co., G., 34. 41. 42.  
44. 97. 162.  
Richards, Max, 177.  
Richter, Eugen, 312.  
Richter, Hans, 164. 189. 226.  
317.  
Richter, Kurt, 316.  
Richter, Franz Xaver, 313.  
Riedel, Hermann, s. Totenschau  
XIII, 3. 377.  
Riedel-Verein 316.  
Riem, Friedrich, 285.  
Riemann, Ernst, 253. 381.  
Riemann, Hugo, 217. 218. 232.  
233. 263. 264. 266. 267. 268.  
289.  
Riemann, Robert, 160.  
Riemenschneider, Georg, s. Toten-  
schau XIII, 2.  
Ries, Hubert, 298.  
Ries, Louis, s. Totenschau  
XIII, 3.  
v. Rieseemann, Oskar, 221.  
Rigo, Lebrecht & Cie. 128.  
Riller-Quartett 379.  
Rimsky-Korssakow, Nikolai, 127.  
180. 190. 220. 221. 311. 312.  
317.  
Ringström, Axel, 310.  
del Rio, Giannatasio, 149.  
Rio, Giuseppe, 235.  
Risler, Edouard, 248. 310. 311.  
313. 319. 373. 375. 381.  
Ritter, Alexander, 381.  
Ritter, Anni, 374.  
Ritter, Rudolf, 304.  
Rittmann, Karl, 239.  
Roeder, Carlotta, 240.  
Roemer, Matthäus, 127. 251.  
370.

- Roesgen, Marguerite, 313.  
 v. Roessel, Anatol, 185. 191. 316.  
 Roha, Franz, 179. 368.  
 Röhr, Hugo, 237.  
 Rohr, Katharina, 303.  
 Romagnoli, Ettore, 165.  
 Romani 40. 49.  
 Romanoff, T., 381.  
 Rombert, Andreas, 285.  
 Röntgen, Julius, 229.  
 van Rooy, Anton, 244. 253. 381.  
 Ropartz, Guy, 254. 318.  
 Rosa, Salvator, 382.  
 Rosé, Arnold, 384 (Bild).  
 Rosé, Eduard, 242.  
 Rosé-Quartett 242. 255. 314. 317.  
 Röseler, Marcella, 301.  
 Rosenthal, Archy, 317.  
 Rosenthal, Moriz, 190. 253. 315. 378.  
 Rosenthal, Wolfgang, 378.  
 Rossi, Ernesto, 19.  
 Rossi, Nino, 373.  
 Rossini, Gioacchino, 3. 4. 8. 27. 49. 67. 68. 179. 302. 370.  
 Rößle, Gabriele, 319.  
 Roth, Bertrand, 313. 378.  
 Roth, Rudolf, 356.  
 Rothschild, Fritz, 187.  
 Rottenberg, Ludwig, 177. 251. 378.  
 Röttcher, Eva, 245.  
 Rouard (Sänger) 301.  
 Rousseau, Jean-Jacques, 114. 275. 334.  
 Rózsa, L., 366.  
 Rubinstein, Anton, 260. 375.  
 Rubinstein, Josef, 294.  
 Rückward, Fritz, 307.  
 Rüdél, Hugo, 240. 243. 253. 307. 370. 371.  
 Rüdiger, Hans, 302.  
 Rüdinger, Gottfried, 171. 253. 364.  
 Rudolph, Arno, 379.  
 Rudolph, Otto, 178.  
 Rudorff, Ernst, 229. 230.  
 Rudow, Karl, 365.  
 Rudy, Mary, 236. 398.  
 Rueff, Rolf, 191.  
 Rummel, Angelika, 311. 374.  
 Runeberg 195. 205. 206.  
 Runge, Gertrud, 237.  
 Runge, Woldemar, 221. 235.  
 Rüniger, Julius, 318. 381.  
 Russitano, Giuseppe, 370.  
 Rust, Wilhelm, 377.  
 Rutz, Clara, 161.  
 Rutz, Josef, 161.  
 Rutz, Ottmar, 161. 230.  
 Rydberg, Victor, 205. 206.  
 Ryken (Komponist) 300.  
 Rywkind, Josef, 111. 112. 308.  
 Saal, Alfred, 182. 319.  
 Saatz, Elisabeth, 377.  
 Sachs, Curt, 104. 105.  
 Sachse, Leopold, 63.  
 Sachse-Oper 63.  
 Sack, Sophie, 310. 314.  
 Sacke, Selma, 314.  
 Safonoff, Wassili, 247. 249. 317. 380.  
 Saint-Hilaire 356.  
 Saint-Saëns, Camille, 123. 172. 177. 182. 186. 191. 202. 234. 245. 253. 254. 305. 314. 371. 373. 375. 382.  
 Sakrewskaja, Martha, 180.  
 Salenius, R., 178.  
 Saleski 316.  
 Salvatini, Mafalda, 176.  
 Salvi, Matteo, 355.  
 Salvini 19.  
 Sammartini, G., 252.  
 Samuel (Sänger) 302. 303.  
 Sañdor, E., 366.  
 van de Sandt (Pianist) 305.  
 Sängerbund, Schlesischer, 126.  
 Sängerbund, Steirischer, 188.  
 Sängerverein, Berliner, 307.  
 de Sarasate, Pablo, 314.  
 Sarsen, Ellen, 311.  
 Satz, Cécilie, 186. 319.  
 Satz, Else, 186. 319.  
 Sauer, Emil, 155. 247. 254. 310. 319. 380.  
 Scampini, Augustino, 238. 370.  
 Scarlatti, Domenico, 172. 218. 259. 318.  
 Schacht, Augusta, 377.  
 Schachtebeck, H., 316.  
 Schacko, Hedwig, 251.  
 Schaeffer, Carl, 375.  
 Schäfer, Dirk, 190.  
 Schaichet, Alexander, 252.  
 v. Schaik, Rudolf, 304.  
 Schaliapin, Fedor, 220. 369.  
 Schalit, Heinrich, 381.  
 Scharrer, August, 251. 306. 380.  
 Scharwenka, Xaver, 124.  
 Schattmann, Alfred, 381.  
 Schauer-Bergmann, Martha, 127.  
 Schaum, Emmy, 126.  
 v. Scheele-Müller, Ida, 300.  
 Scheidl, Theodor, 304.  
 vom Scheidt, Julius, 179. 303.  
 vom Scheidt, Robert, 176. 236.  
 Scheidt, Samuel, 218.  
 vom Scheidt, Selma, 310. 320.  
 Schein, Joh. Hermann, 111. 218. 374.  
 Scheinpflug, Paul, 183. 249.  
 Schelling, F. W. J., 165.  
 Schelle, Seraphine, 316.  
 Schemelli, Georg Christian, 110.  
 Schenk, Peter, 181.  
 Schennig, Emil, 254.  
 Scheremetew, Graf, 383.  
 Schering, Arnold, 160.  
 Scherrer, Heinrich, 381.  
 Schick-Nauth, Paula, 313.  
 Schidenhelm (Pianist) 313.  
 Schiedmayer 185.  
 Schiffner, Johannes, 256.  
 Schiller, Friedrich, 7. 9. 12. 16. 28. 29. 47. 52. 81. 113. 114. 115. 290. 295.  
 Schillings, Max, 227. 239. 304. 316. 319.  
 Schindler, Anton, 151. 152. 170. 279. 283. 284.  
 Schink, Alfred, 237.  
 Schink, Josef, 192.  
 v. Schirach, Carl, 304.  
 Schitteler, Ludwig, 122.  
 Schkolnik, Ilja, 245. 316.  
 Schlemmer 152.  
 Schley, Martha, 376.  
 Schlotke, Julius, 187.  
 Schmalstich, Clemens, 246. 308.  
 Schmedes, Erik, 353. 370.  
 Schmedes, Paul, 251. 316. 378.  
 Schmid, Anton, 288.  
 Schmid, Edmund, 375.  
 Schmid, Heinrich Kaspar, 254. 381.  
 Schmid, Waldemar, 375.  
 Schmid-Lindner, August, 191. 318. 381.  
 Schmidt, Felix, 241. 306.  
 v. Schmidt, Hetta, 307.  
 Schmidt, Käte, 245.  
 Schmidt, Leopold, 68.  
 Schmidt, Paul, 185.  
 Schmidt (Sängerin) 378.  
 Schmidtborn, Lydia, 184. 191..  
 Schmidthauer, Ludwig, 374. 375.  
 Schmidt-Held, Else, 244.  
 Schmieter, Georg, 235.  
 Schmuller, Alexander, 182. 315.  
 Schnabel, Artur, 182. 187. 242. 253. 310. 372. 381. 383.  
 Schnabel-Behr, Therese, 253.  
 Schneevoigt, Georg, 191.  
 Schneider, Walter, 177.  
 Schnitzler, Artur, 240.  
 Schober, Hans, 381.  
 Scholander, Lisa, 314. 319.  
 Scholander, Sven, 314. 319.  
 Scholz, Wilhelm, 183. 185. 377.  
 Schönaich, Gustav, 358.  
 Schönberg, Arnold, 163. 164. 189. 242. 315. 317. 364.  
 Schopenhauer, Arthur, 309.  
 Schorr, Fritz, 177. 367.  
 Schott, Ottilie, 304.  
 Schramm, Hermann, 177. 236.  
 Schramm, Paul, 124. 188. 247. 308. 311. 318. 319. 380.  
 Schreiber, Gottlieb, 308.  
 Schreker, Franz, 243.

- Schrems, Joseph, 286.  
 Schrey (Kapellmeister) 300.  
 Schroeder, Alfred, 183. 318.  
 Schröder, Carl, 179. 303.  
 Schröder, O., 187.  
 Schroth, Karl, 303.  
 Schroth, Max, 246.  
 Schubart-Czermak, Sofie, 355.  
 Schubert, Franz, 51. 123. 124.  
 126. 127. 161. 168. 191. 240.  
 242. 243. 244. 246. 248. 250.  
 251. 254. 255. 291. 305. 306.  
 311. 312. 315. 317. 318. 319.  
 323. 336. 371. 376. 377. 378.  
 380. 382. 384.  
 Schubert, Kurt, 126.  
 Schubert, Oskar, 241.  
 Schuch, Benno, 241.  
 v. Schuch, Ernst, 176. 251. 312.  
 367.  
 Schuh, Mathilde, 368.  
 Schüller, Eduard, 301.  
 Schultz, Heinrich, 63.  
 Schultz, Johann, 120.  
 Schulz, J. P. A., 246.  
 Schulz - Dornburg, Richard, s.  
 Totenschau XIII, 4.  
 Schumacher, Hildegard, 315.  
 Schumann, Camillo, 112.  
 Schumann, Georg, 111. 112. 187.  
 241. 246. 309. 370. 371.  
 Schumann, Robert, 127. 144.  
 168. 175. 184. 187. 205. 229.  
 240. 242. 246. 248. 261. 294.  
 306. 310. 311. 312. 315. 317.  
 319. 371. 372. 373. 377. 378.  
 380. 381. 383.  
 Robert Schumannsche Sing-  
 akademie 378.  
 Schumann-Trio 309.  
 Schunck, Elfriede, 318.  
 Schünemann, Georg, 124.  
 Schuricht, Karl, 128. 251. 256.  
 Schürmann, Harry, 177. 367.  
 Schuster, Alexander, 375.  
 Schuster, Stephanie, 183.  
 Schuster & Loeffler 207. 256.  
 339. 384.  
 Schütt, Édouard, 175.  
 Schütz, Heinrich, 110. 174.  
 Schütz, Helene, 316.  
 Schütz, L., 376.  
 Schützendorf, Guido, 301.  
 Schützendorf, Gustav, 255.  
 Schuyer, Ary, 313.  
 Schwarz, Franz, 178.  
 Schwarz, Josef, 313. 375.  
 Schwarz (Pianist) 251.  
 Schwedler, Maximilian, 111.  
 Schwegler, Gustav, 234.  
 Schweitzer, J., 381.  
 Schwendy, Otto, 254.  
 Schwers, Paul, 104. 106. 107.  
 Schwickerath, Eberhard, 381.  
 Scott, Cyril, 187. 190. 254. 255. 384.  
 Scriabin, Alexander, 189. 316.  
 382.  
 Scribe, Eugène, 13. 44. 220. 301.  
 Seelig, Otto, 314.  
 Seemann, Lorenz, 318.  
 Seemann (Verleger) 218.  
 Seiffert, Max, 111. 124. 370.  
 Seifriz, Max, 298.  
 Seiliger, Alexander, 383.  
 Seitz, Friedrich, 319.  
 Seitz, Ludwig, 177. 188.  
 Sekles, Bernhard, 177. 251. 253.  
 Selnj, R., 381.  
 Sembach, Johannes, 241. 253.  
 Semet, Th., 230.  
 Senaillé, Jean Baptiste, 125.  
 Senfl, Ludwig, 218.  
 Senfleben, Johannes, 307.  
 Sengstack, C., 176.  
 Senius, Felix, s. Totenschau  
 XIII, 3.  
 Seret-van Eyken, Maria, 372.  
 Servator, Edmond, 184.  
 Servières, Georges, 230.  
 Sevöik, Otokar, 298. 363.  
 Sevöik-Quartett 315. 316. 371.  
 379.  
 Seydel, Irma, 123.  
 Seyer, Friedrich W., 192.  
 Sgambati, Giovanni, 227. 318.  
 371. 380.  
 Shakespeare, William, 7. 9. 19.  
 27 ff (Verdi und Sh. I: „Mac-  
 beth“; II: Briefe über „König  
 Lear“). 67 ff (Verdi und Sh.  
 Schluß). 114. 189. 205. 206.  
 Sibelius, Jean, 195 ff (J. S. und  
 die finnische Musik).  
 Siebeck, Robert, 119. 120.  
 Sieben, Wilhelm, 122. 191. 381.  
 Sieben-Quartett 191.  
 Siegel, Rudolf, 182. 246.  
 Siegert, A. Hanna, 301.  
 v. Siegstädt, Frl., 356.  
 Siems, Margarete, 377. 383.  
 Sienkiewicz, Henryk, 372.  
 Sievers, Eduard, 161.  
 Sievert, Hans, 256.  
 Sigwart, Botho, 318. 380.  
 Silcher, Friedrich, 335.  
 Siloti, Alexander, 290. 382. 383.  
 Simon, James, 245. 374.  
 Sinding, Christian, 125. 191. 204.  
 245.  
 Singakademie (Berlin) 241. 370.  
 Singakademie (Breslau) 377.  
 Singakademie (Köln) 380.  
 Singer, Edmund, 298.  
 Singer, Kurt, 373.  
 Sinigaglia, Leone, 312.  
 Sinn, Ludwig, 381.  
 Sismans, Anton, 308.  
 Sitt, Hans, 307.  
 Sittard, Alfred, 185.  
 Sizes (Sänger) 238.  
 Skibicki 124.  
 v. Skopnik, Eva, 312.  
 Slezak, Leo, 177. 237. 240. 253.  
 306. 307. 314. 368. 381. 382.  
 Smetana, Friedrich, 315.  
 Smetana, Dr., 150.  
 Smithson, Harriet, 213. 215.  
 Smyth, Ethel, 190.  
 Sobolewski 253.  
 Société de concerts d'instruments  
 anciens (Paris) 241. 383.  
 Society, Musical (Johannesburg),  
 314.  
 Société Philharmonique (Paris)  
 382.  
 Söderman, August, 195.  
 Solera 7. 13. 37.  
 Soot, Fritz, 176.  
 Somma, Antonio, 13. 28. 29. 34.  
 35. 36. 37 ff. 53.  
 Sommer, Charles, 244.  
 Sommerstorff, Otto, 243.  
 Sonnenthal, Adolf, 84.  
 Sonntag, Marguerite, 311.  
 Soomer, Walter, 176. 303. 367.  
 Soot, Fritz, 302.  
 Sormann, Alfred, s. Totenschau  
 XIII, 2.  
 Spalding, Albert, 373. 380.  
 Specht, Richard, 339. 384.  
 Spencer, Eleanor, 190.  
 Speranski, Nicolai, 180.  
 Spezia (Sängerin) 45.  
 Spiering, Theodore, 246. 306.  
 Spies, Hans, 303. 365.  
 Spitta, Philipp, 229. 230.  
 Spitzner 187.  
 Spiwak, Juan, 301.  
 Spiwakowski, Jascha, 379.  
 Spoel, Arnold, 171.  
 Spohr, Louis, 109. 123. 144. 314.  
 Spoliansky, Lisa, 186.  
 Spontini, Gasparo, 4.  
 Spoor, Ludwig W., 374.  
 Strätz, Carl, 181.  
 Straube, Karl, 127. 155. 156.  
 157. 255. 310. 380.  
 Strauch, Margarete, 373.  
 v. Strauß, Edmund, 234. 246.  
 255. 376.  
 Strauß, Franz, 232.  
 Strauß, Johann, 51. 323.  
 Strauß, Richard, 26. 98. 127.  
 167. 174. 181. 184. 188. 189.  
 190. 191. 232. 234. 239. 240.  
 241. 243. 244. 252. 255. 256.  
 294. 300. 303. 305. 306. 307.  
 313. 314. 316. 317. 318. 319.  
 360. 362. 368. 371. 378. 379.  
 Strawinsky, Igor, 317.  
 Streicher, Nanette, 280.  
 Streichquartett, Berliner, 372.

- Strelchquartett, Böhmisches, 305.  
 380. 381.  
 Streichquartett, Brüsseler, 242.  
 314. 318. 319. 371. 378. 380.  
 382.  
 Streichquartett, Düsseldorfer, 251.  
 Streichquartett, Königsberger,  
 253.  
 Streichquartett, Münchner, 253.  
 318.  
 Streichquartett, St. Petersburger,  
 190. 242. 313. 315.  
 Streichquartett, Stuttgarter, 182.  
 Streichquartett, Ungarisches, 375.  
 Strepponi, Giuseppina, 128.  
 Strickrodt, Curt, 301.  
 Striegler, Kurt, 250.  
 Strindberg, August, 202.  
 Stronck-Kappel, Anna, 312. 316.  
 Stadthalle - Orchester (Königs-  
 berg i. Pr.) 253.  
 Stadttheater (Hamburg) 236. 302.  
 368.  
 Stagemann, Waldemar, 176. 302.  
 Stamitz, Johann, 285.  
 Stamitz, Karl, 122. 186.  
 Standhartner, Josef, 358.  
 Stange, M., 246.  
 Stapelfeldt, Martha, 240.  
 Starcke, Friedrich, 149. 150.  
 Starke, Ottomar, 176.  
 Starzer, Josef, 288.  
 Stavenhagen, Bernhard, 313. 314.  
 Stebel, Paula, 187.  
 Steffani, Agostino, 232. 233.  
 Stehmann, Johannes, 182.  
 Stein, Paula, 177.  
 Steinbach, Fritz, 252. 253. 315.  
 317. 379.  
 Steinbrück, K., 316.  
 Steinbrück, Meta, 316.  
 Steiner, Franz, 378. 380.  
 Steiner, Robert, 319.  
 Steiner & Co., S. A., 150.  
 Steinhausen, F. A., 231. 298.  
 Steiner-Rothstein, Gertrud, 372.  
 Steinhage, E., 377.  
 Stengel 124.  
 Stendhal 68.  
 Stenz, Arthur, 251.  
 Stepán, V., 372.  
 Stephan, Rudi, 182.  
 Sternfeld, Richard, 170.  
 Stiles, Vernon, 179.  
 Stock, Herbert, 236.  
 Stock, Otto, 369.  
 Stockmarr, Johanne, 317.  
 Stoeber, Emmeran, 253.  
 Stoeber, Georg, 318.  
 Stoessel, Albert, 249. 325.  
 Stoffregen, Alexander, 380.  
 Stöhr, Richard, 245.  
 Stolz, Susanne, 178.  
 Stolzenberg, Hertha, 235. 365.  
 Storm, Theodor, 122.  
 Sudermann, Hermann, 360. 364.  
 Sulzer, Julius, 164.  
 v. Suppé, Franz, 363.  
 Suter, Hermann, 306.  
 Sutro, Emilie, 191. 380.  
 Sutro, Ottilie, 247. 313.  
 Sutro, Rosa, 191. 247. 313.  
 380.  
 Svärdström, Valborg, 253.  
 Svendsen, Johan, 195. 230.  
 338.  
 Swedenborg, Emanuel, 204.  
 Synodal-Chor, Moskauer, 307.  
 Symphoniekonzerte (Basel) 306.  
 Symphoniekonzerte (Dresden)  
 312.  
 Symphoniekonzerte (Halle) 188.  
 Symphoniekonzerte (Königsberg  
 i. Pr.) 253.  
 Symphonieorchester (Madrid)  
 382.  
 Symphonieorchester, Rigaer, 191.  
 Szanto, Theodor, 317.  
 Szende (Sänger) 366.  
 Szigeti, Joseph, 312. 384.  
 v. Szkilondz, Adelaide, 190.  
 Szymanowski, Karol, 187. 310.  
 Tadolini (Sängerin) 103.  
 Takáts, Michael, 366.  
 Tanejew, Sergei, 190. 242. 315.  
 Tango, Egisto, 366.  
 Tartini, Giuseppe, 125. 128. 186.  
 Tauber, Richard, 176. 302.  
 Taubert, E. E., 184. 318.  
 Taubmann, Otto, 306.  
 Tausig, Karl, 371.  
 Tavastjerna 205.  
 Taylor 296.  
 Telmanyi, Emil, 380.  
 Tenger 170.  
 Tennenbaum, Betty, 373.  
 Teonsa, Marie, 181.  
 Terpander 326.  
 Tetrizzini, Luisa, 366.  
 Tetzel-Highgate, Jane, 376.  
 Teyte, Maggie, 305.  
 Thaler, P., 381.  
 Thanner, Marta, 372.  
 Thayer, A. W., 132. 150.  
 Théâtre de la Monnaie 214.  
 Théâtre des Champs Elysées  
 238. 369.  
 Theater für Musikdramen (St.  
 Petersburg) 181.  
 Theile (Verleger) 356.  
 Thibaud, Jacques, 315. 317.  
 Thiel, Carl, 110. 111.  
 Thiele, Rudolf, 231.  
 Thiele, Walter, 182.  
 Thienhaus, Hugo, 244.  
 Thilo, Emil, 376.  
 Thomán, Stefan, 186.  
 Thomas, Ambroise, 27.  
 Thomas-San Galli, Wolfgang A.,  
 170.  
 Thomé, Francis, 190.  
 Thompson, John, 309.  
 Thomson, George, 335.  
 Thornberg, Julius, 371.  
 Thornton, Edna, 302. 303.  
 Thovenet (Sängerin) 370.  
 Thuille, Ludwig, 123. 254. 311.  
 318.  
 Tiegermann, Ignaz, 245. 316.  
 375.  
 Tiersot, Julien, 134.  
 Tinel, Edgar, 255. 372.  
 Tirmont (Sänger) 370.  
 Tittel, Bernhard, 240.  
 Tömlich, Richard, 320.  
 Tonhalleorchester (Zürich) 384.  
 Tonhalle - Pavillonkonzert (Zü-  
 rich) 191.  
 Tonkünstlerkonzerte (Frankfurt  
 a. M.) 187. 313.  
 Tonkünstlerorchester, Wiener,  
 383.  
 Tonkünstlerverein (München)  
 381.  
 Tonkünstlerverein (Straßburg)  
 255.  
 Topellius 195. 205.  
 Torchiana, André, 185.  
 Torrefranca, Fausto, 118.  
 Tosta, Willy, 177. 367.  
 Tournemire, Charles, 370.  
 v. Toussaint, Clodia, 184.  
 Tovey, Francis, 229.  
 Trapp, Max, 244. 249. 308. 378.  
 Triesch, Irene, 306.  
 Trio, Dresdener, 251.  
 Trio aus Barcelona 372.  
 Trio, Österreichisches, 318.  
 Trio, Russisches, 182.  
 Trio, Stuttgarter, 319.  
 Triovereinigung, Braun-  
 schweiger, 377.  
 Tromlitz 109.  
 Trostorf, Fritz, 235.  
 Tschaiikowsky, Peter, 127. 185.  
 189. 198. 202. 204. 205. 241.  
 247. 250. 300. 307. 312. 314.  
 315. 316. 318. 338. 371. 372.  
 377. 382.  
 Tubb, Carrie, 317.  
 Turgenjew, Iwan, 244.  
 Turina, Joaquin, 382.  
 Uhland, Ludwig, 240.  
 Uhr, Charlotte, 236.  
 Ulrich, Bernhard, 311.  
 Unkenstein, B., 111. 187.  
 Urbanek, Mojmir, 254.  
 Urlus, J., 240. 369.  
 Van Neste, Alphons, 243.  
 Váradi, M., 366.  
 Vally, Andrée, 238.  
 Valnor, Cécile, 315. 380.

- Valori, Fürst, 67.  
 Varese (Sänger) 32.  
 del Vecchio, Bianca, 372.  
 v. Vecsey, Franz, 307. 316. 319.  
 377. 378. 381.  
 Verband der konzertierenden  
 Künstler Deutschlands 123.  
 124. 126. 168. 184. 185. 188.  
 191. 244. 245.  
 Verband Deutscher Musikkritiker  
 228.  
 Verdi, Giuseppe, 3 ff (V. geb.  
 10. Oktober 1813). 27 ff (V.  
 und Shakespeare I: „Macbeth“;  
 II: „Briefe über König Lear“).  
 50 ff (V.s dramatische Technik).  
 64 (Bilder). 67 ff (V. u. Shake-  
 speare, Schluß. III: Othello;  
 IV: Falstaff). 119. 128 (Bilder).  
 162 (Taschenpartituren V.-  
 scher Werke). 163. 176. 177.  
 178. 179. 180. 190. 192 (Bild).  
 234. 235. 236. 237. 238. 239.  
 240. 256 (Bild). 290. 291.  
 300. 301. 304. 312. 318. 319.  
 360. 367. 370. 383.  
 Verein der Musikfreunde (Ham-  
 burg) 188.  
 Verein für Kirchengesang (Frank-  
 furt a. M.) 313.  
 Verein für klassischen Chor-  
 gesang 382.  
 Verein für klassische Kirchen-  
 musik (Stuttgart) 319.  
 Verein, Kaufmännischer (Magde-  
 burg), 253.  
 Verein, Neuer (München), 318.  
 Verein, Philharmonischer (Nürn-  
 berg), 381.  
 Vereinigung für alte Musik,  
 Deutsche, 318.  
 Vereinigung für moderne Kam-  
 mermusik, Berliner, 243. 249.  
 308.  
 Vereinigung Kölner Kammer-  
 musikfreunde 252.  
 Verheyden (Komponist) 300.  
 Viardot, Pauline, 184.  
 Victori, Abbé, 255.  
 Vierne, Louis, 310.  
 Viëtor, Gertrud, 125.  
 Viëtor, Hilde, 125.  
 Viëtor, Otto, 312.  
 Vieuxtemps, Henri, 123. 190.  
 246. 306.  
 Vigna, Cesare, 14. 15. 44. 45.  
 46. 48.  
 Vilmar, Emma, 63.  
 Vincent (Sänger) 305.  
 Viñes, Ricardo, 372.  
 Violin, Mischa, 123.  
 Viotti, Giovanni Battista, 305.  
 Vitali, Giovanni Battista, 309.  
 Vittoria, Lodovico, 174.  
 Vivaldi, Antonio, 112. 172.  
 187.  
 Vogel, Niel, 112.  
 Vogeler, Heinrich, 237.  
 Vogelstrom, Fritz, 176. 367.  
 Voghera, Tullo, 303. 314.  
 Vogl, Josef, 369.  
 Vogrich, Max, 242.  
 v. Voigtlaender, Edith, 247. 249.  
 374.  
 Vokalquartett, Berliner, 240.  
 Vokalquartett, Breslauer, 250.  
 v. Volborth, Eugen, 305.  
 Volker, K., 173.  
 Volkmann, Robert, 254. 371.  
 Volkschor (Frankfurt a. M.) 313.  
 Volkschor „Union“ (Frankfurt  
 a. M.) 313.  
 Volksoper (Wien) 240.  
 Volks-Symphoniekonzerte (Mün-  
 chen) 191.  
 Volkstheater Nikolaus II. (St.  
 Petersburg) 181.  
 Vollmoeller, Karl, 179.  
 Vollnhals, Ludwig, 381.  
 Voltaire 9. 45. 114. 273.  
 de Vries, H. W., 308.  
 Wachsmann, Max, 127. 374.  
 Wachsmuth, W., 377.  
 Waghalter, Ignatz, 365. 373.  
 Waghalter, Wladislaw, 123. 373.  
 Wagner, Arnold, 310.  
 Wagner, Emil, 318.  
 Wagner, Richard, 4. 14. 15. 16.  
 17. 21. 23. 24. 25. 26. 27.  
 28. 29. 31. 33. 36. 51. 52.  
 53. 62. 68. 96. 97. 102. 113 ff  
 (Zu R. W.'s 100. Geburtstag.  
 Schluß). 121. 123. 127. 143.  
 162. 163. 164. 166. 167. 170.  
 177. 180. 181. 188. 190. 195.  
 206. 220. 225. 226. 229. 230.  
 231. 232. 234. 240. 241. 253.  
 255. 271. 276. 277. 278. 287.  
 290. 291. 292. 293. 294. 295.  
 301. 302. 304. 305. 306. 309.  
 312. 313. 314. 315. 316. 320.  
 336. 341. 343. 345. 348. 355 ff  
 (Eine Nachlese ungedruckter  
 W.-Briefe). 359. 360. 363.  
 366. 367. 368. 369. 374. 378.  
 382. 383.  
 Wagner, Siegfried, 239. 382.  
 Wagner-Verein (Graz) 188.  
 Wahrlich, Hugo, 383.  
 Walcker, Paul, 155. 157.  
 Waldmann, Elise, 374.  
 Walker, Edith, 180. 253. 256.  
 302. 314. 318. 373. 382.  
 Wallnöfer, Adolf, 318.  
 Wallner, Leonore, 187. 254.  
 Walter, Bruno, 180. 237. 253.  
 304. 318. 369. 380. 381.  
 Walter, Elsa, 308.  
 Walter, George A., 185. 305.  
 307. 371.  
 Walter, Raoul, 254.  
 Walter, Rose, 308.  
 v. Waltershausen, Hermann W.,  
 304. 318.  
 Walther, J. G., 106.  
 Wambach, Émile, 300.  
 v. Wangenheim, Frhr., 176.  
 Wappenschmitt, Oskar, 311.  
 Warjagin, Sergei, 311.  
 Warwick-Evans, C., 317.  
 Waschow, Gustav, 235.  
 Wassilenko, Sergei, 317. 319.  
 Watson (Impresario) 214. 215.  
 Watson, Miß, 215.  
 Waterman, Adolf, 310.  
 Weber, Albrecht, 356.  
 v. Weber, Carl Maria, 109. 118.  
 127. 135. 138. 139. 179. 186.  
 187. 241. 250. 262. 270. 272.  
 292. 293. 319. 360. 369.  
 v. Weber, Max Maria, 139.  
 Weber, Miroslav, 318.  
 Weckerlin, Jean Baptiste, 305.  
 Wecksell 205.  
 Wedekind-Klebe, Agnes, 235.  
 Wehanen, Kostj, 383.  
 Weidele, Minna, 184. 374.  
 Weidemann, Friedrich, 353.  
 Weidt, Lucy, 190.  
 Weigl, Karl, 381.  
 Weil, Hermann, 304.  
 Weill, Rudolf, 235.  
 Weinbaum, Paula, 247.  
 Weindel, Otto, 236.  
 Weingarten, Paul, 316.  
 Weingartner, Felix, 178. 191.  
 236. 241. 253. 256. 301. 302.  
 308. 315. 316. 362. 367. 368.  
 380. 383.  
 Weinreich, E., 316.  
 Weisbach, Hans, 319.  
 Weismann, Julius, 244. 307.  
 318. 380.  
 v. Weis-Ostborn, Julius, 188.  
 Weiß, Josef, 307. 316.  
 Weißenborn, Hermann, 110.  
 111. 244.  
 Wellesz, Egon, 169. 243.  
 Wellmann, Friedrich, 284.  
 Wendel, Ernst, 187. 241. 255.  
 285. 312.  
 Wendling, Carl, 182. 319.  
 Wendling-Quartett 182. 319.  
 381.  
 Werner, Gustav, 247. 365.  
 Werner, Rudolf, 378.  
 Werner-Jensen, Paula, 110. 245.  
 Wesel, Tinka, 365.  
 Wesendonk, Mathilde, 378.  
 Weißbecher 188.  
 Wessely-Quartett 217.  
 Wetz, Richard, 187. 254. 316.



- |  |  |   |
|--|--|---|
| <p> <b>Weitzel, Hermann</b>, 160.<br/> <b>Wetzler, Hans Hermann</b>, 177.<br/>             188. 367. 378.<br/> <b>Wever, Franz</b>, 185.<br/> <b>Wever, Max</b>, 185.<br/> <b>Weyersberg, Bruno</b>, 124.<br/> <b>White, Roderick</b>, 373.<br/> <b>Whitman, Walt</b>, 189.<br/> <b>Widmann, Josef Victor</b>, 28.<br/> <b>Wieland, Chr. M.</b>, 166.<br/> <b>Wieniawski, Henri</b>, 186. 374.<br/> <b>Wiesike, Lillian</b>, 240.<br/> <b>Wiérowski, Gabriele</b>, 186.<br/> <b>Wikarski, Romuald</b>, 245. 375.<br/> <b>Wildner, Milly</b>, 314.<br/> <b>Wilhelmj, August</b>, 229.<br/> <b>Wilhelmj, Julius</b>, 221.<br/> <b>Wilhelmj, Maximilian</b>, s. Totenschau XIII, 1.<br/> <b>Wilks, Norman</b>, 312.<br/> <b>Wille-Quartett</b> 379.<br/> <b>Willer, Luise</b>, 304. 380.<br/> <b>Williams, Artur</b>, 247. 308.<br/> <b>Williams, Gwendolyn</b>, 247.<br/> <b>Willière, Bertha</b>, 381.<br/> <b>Wilson, Horace Hayman</b>, 356.<br/> <b>Winderstein, Hans</b>, 315. 316.<br/>             378. 380.<br/> <b>Winkelmann, Hermann</b>, 347.<br/> <b>Winsel, Louis</b>, 191.<br/> <b>Winter, Hans</b>, 124.<br/> <b>Winterberg, Robert</b>, 236.       </p> | <p> <b>Witt, Franz</b>, 286 f. (F. W.). 320 (Bild).<br/> <b>Wittekindt, Dora</b>, 246.<br/> <b>Wittenberg, Alfred</b>, 250. 371.<br/> <b>v. Woikowsky - Biedau, Viktor</b>, 244. 245. 300. 301.<br/> <b>Wolku, Petrescu</b>, 310.<br/> <b>Wolf, Hugo</b>, 122. 184. 185. 188. 244. 246. 248. 249. 250. 252. 311. 312. 356. 382.<br/> <b>Wolf, Otto</b>, 370.<br/> <b>Wolf, Sophie</b>, 369.<br/> <b>Wolf, Wilhelm</b>, 318.<br/> <b>Wolf, William</b>, 168.<br/> <b>Wolff, Erich J.</b>, 173. 183. 230. 244. 315. 318. 372.<br/> <b>Wolff, Hildegard</b>, 319.<br/> <b>Wolff, Werner</b>, 235.<br/> <b>Wolf-Ferrari, Ermano</b>, 176. 237. 254. 301. 360.<br/> <b>Wolffheim, Werner</b>, 161.<br/> <b>Wolfram v. Eschenbach</b> 163.<br/> <b>Wolfrum, Philipp</b>, 314. 377.<br/> <b>Wolschke, A.</b>, 111.<br/> <b>v. Wolzogen, Elsa Laura</b>, 250. 254.<br/> <b>Wood, Henry</b>, 189. 190. 316. 317.<br/> <b>Wörl, Georg</b>, 128.<br/> <b>Worska (Sängerin)</b> 254.<br/> <b>Woskow, Erika</b>, 248.<br/> <b>Wotquenne, Alfred</b>, 288. 289.       </p> | <p> <b>Wöllner, Ludwig</b>, 248. 256. 314. 318. 380.<br/> <b>Wunderwald, Gustav</b>, 123.<br/> <b>Yeats, W. B.</b>, 190.<br/> <b>Ysaye, Eugène</b>, 241. 305. 312. 382.<br/> <b>Zador, Desider</b>, 302.<br/> <b>v. Zadora, Michael</b>, 126.<br/> <b>Zajic, Florian</b>, 373.<br/> <b>Zarlino, Gioseffo</b>, 331.<br/> <b>Zec, Nicola</b>, 238.<br/> <b>Zelenka</b> 242.<br/> <b>Zemanek, Wilhelm</b>, 255.<br/> <b>v. Zemlinsky, Alexander</b>, 238.<br/> <b>Ziegenhein, Josef</b>, 240.<br/> <b>Ziegler, Benno</b>, 304.<br/> <b>Ziegler, Carl</b>, 178.<br/> <b>Ziegler, Franz</b>, s. Totenschau XIII, 4.<br/> <b>Ziegler, Walter</b>, 308. 316.<br/> <b>Zilcher, Hermann</b>, 254. 308. 313. 318. 319. 378. 381.<br/> <b>Zimbalist, Efrem</b>, 186.<br/> <b>Zimin, Sergei</b>, 180.<br/> <b>Zimmermann, Emmy</b>, 64. 235.<br/> <b>Zimmermann-Quartett</b> 382.<br/> <b>Zlotnicka, Meta</b>, 308.<br/> <b>Zobel, Alfred</b>, 127.<br/> <b>Zöllner, Heinrich</b>, 379.<br/> <b>Zöllner, Karl</b>, 127.<br/> <b>v. Zopoth, Johann</b>, 235.<br/> <b>Zottmayr, Georg</b>, 367.<br/> <b>Zscherneck, Georg</b>, 310. 316.       </p> |
|--|--|---|

## REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

- |  |   |  |
|--|---|--|
| <p> <b>Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft</b>. Herausgegeben von Carl Stumpf. 7. Heft. 230.<br/> <b>Benedict, Carl Siegmund</b>: Richard Wagner, sein Leben in Briefen. 295.<br/> <b>Erläuterungen zu Franz Liszts Symphonien und symphonischen Dichtungen</b>. Herausgegeben von Alfred Heuß. 231.<br/> <b>v. Höpflingen - de Lyro, Irma</b>: Renaissance der Gesang- und Sprechkunst. 295.<br/> <b>Joachim, Johannes, und Moser, Andreas</b>: Briefe von und an Joseph Joachim. 3. Bd. 229.<br/> <b>Kapp, Julius</b>: Paganini. Eine Biographie. 363.       </p> | <p> <b>Kastner, Emerich</b>: Bibliotheca Beethoveniana. 170.<br/> <b>Kleemann, Hans</b>: Beiträge zur Ästhetik und Geschichte der Loeweschen Ballade. 171.<br/> <b>Klocke, Erich</b>: Richard Wagners „Parsifal“ an der Hand des Textbuches erklärt. 121.<br/> <b>Niemann, Walter</b>: Die Musik seit Richard Wagner. 294.<br/> <b>Osterrieth, Armin</b>: Der sozialwirtschaftliche Gedanke in der Kunst. 362.<br/> <b>Révész, Geza</b>: Zur Grundlegung der Tonpsychologie. 121.<br/> <b>Schultz, Detlef</b>: Heilkraft des Gesanges. Mazdaznan-Harmonielehre. 169.       </p> | <p> <b>Servières, Georges</b>: Emmanuel Chabrier. 230.<br/> <b>Siebeck, Robert</b>: Joh. Schultzs. (Publikationen der I. M. G., Beihefte, 2. Folge, No. XII.) 119.<br/> <b>Steinhausen, F. A.</b>: Die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik. 2. Aufl., bearbeitet von Ludwig Riemann. 231.<br/> <b>Studien zur Musikwissenschaft</b>. I. Heft. (Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich.) 169.<br/> <b>Torretrancia, Fausto</b>: Giacomo Puccini e l'opera internazionale. 119.       </p> |
|--|---|--|

## REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

- |   |  |   |
|---|--|---|
| <p> <b>Bach, Wilh. Friedemann</b>: Vier Sonaten für zwei Flöten. (Neuausgabe von R. Tillmatz.) —       </p> | <p> <b>Siciliano für Oboe, Fagott und Cembalo</b>. (Neuausgabe von A. Beer-Walbrunn.) — „Zer-       </p> | <p>         brecht, zerreißt, ihr schönsten Bande.“ Aria per Soprano con Organo e corno obbligato.       </p> |
|---|--|---|

- (Herausgegeben von Ludwig Schitteler.) 122.
- Bachmann, Alberto: Sonate pour Piano. 297.
- Berké, Emil: Sechs Gesänge für eine Singstimme. 122.
- Bleyle, Karl: op. 25. „Prometheus.“ Für Männerchor und großes Orchester. 175.
- Blumer jr., Theodor: op. 30. Drei Klavierstücke. 363.
- Bortkiewicz, Sergei: op. 16. Konzert (B-dur) für Klavier und Orchester. 298.
- Bruckner, Anton: Intermezzo. Ein nachgelassener Streichquintettsatz. 122.
- Brüggemann, Ernst: op. 5. Drei leichte Sonaten für Violine in der ersten Lage und Klavier. 298.
- Debussy, Claude: Préludes pour Piano. 2<sup>me</sup> livre. 171.
- Denkmäler der Tonkunst in Bayern. XI. Jahrgang. Bd. 2. Ausgewählte Werke von Agostino Steffani. Herausgegeben von Hugo Riemann. 232.
- Denkmäler der Tonkunst in Österreich. XX. Jahrg. I. Teil. 40. Bd. Jacob Handl: Opus musicum, IV. Teil. 299.
- v. Dohnányi, Ernst: op. 23. Drei Stücke für Klavier. 232.
- Ebel, Arnold: op. 19. „Die Weihe der Nacht.“ Kantate für Bariton- (oder Alt-) Solo, gemischten Chor und großes Orchester. 172.
- Ehrenberg, Carl: op. 16, 17, 18. Gesänge. 121.
- Ertel, Paul: op. 27. Quatre impressions de la Suisse. Suite pour le piano. 171.
- Fährmann, Hans: op. 41. Streichquartett. 172.
- Flath, Walter: Drei Lieder. 364.
- Frey, Martin: Rund um Bach. Fünfzehn Meistersätze für Klavier zu zwei Händen, aus Bachscher Zeit. Ausgewählt und für den Unterricht bezeichnet. 172.
- Gernsheim, Friedrich: op. 86. Konzert No. 2 F-dur für Violine mit Orchester. 364.
- Grädener, Hermann: Erstes Liederheft. 296.
- Gunst, Eugen: op. 8. Sonate-Fantaisie pour Piano. 363.
- Haas, Joseph: op. 23. Ein Kränzlein Bagatellen für Oboe und Klavier. 171.
- Haile, Eugen: Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 173.
- Hasse, Karl: op. 10. Suite in e-moll für Orgel. 172.
- Hermann, Hans: op. 53a. Sieben Duette für zwei Singstimmen und Klavier. — Lieder. 231.
- Horn, Kamillo: op. 62, 63, 64. Lieder und Gesänge. Liebesweisen. 122.
- v. d. Hoya, Amadeo: Moderne Lagenstudien für Violine. 298.
- Hoyer, Karl: Einleitung, Variationen und Fuge über den Choral: „Jerusalem, du hochgebaute Stadt“ für Orgel. 296.
- Huber, Hans: Ein Liederspiel nach alten Tanzliedertexten, für Männerchor, Soli und zweihändige Klavierbegleitung. 363.
- Jaques-Dalcroze, Emile: Zehn Lieder. 231.
- Juon, Paul: op. 54. Sonate für Violoncello und Klavier. 364.
- Kallenberg, Siegfried Garibaldi: Vier Sonette nach Dante Gabriel Rossetti für eine Singstimme und Klavier. 171.
- Karel, Rudolf: op. 6. Slawisches Scherzo-Capriccio f. Orchester. 232.
- Kopylow, A.: op. 32 und 33. 3<sup>ème</sup> et 4<sup>ème</sup> Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. 298.
- Körte, Oswald: Jugend-Symphonie für Klavier zu 4 Händen, Streichquartett oder Streichorchester und Pauken. 364.
- Küchler, Ferdinand: Praktische Violinschule. 298.
- Lange, Kurt: Drei Gesänge. 174.
- Leichtentritt, Hugo: Geistliche Frauenchöre alter Meister. 174.
- Leupold, A. W.: op. 8. Passacaglia für Orgel. 172.
- Levy, Henriot: op. 6. Sonate für Pianoforte und Violine. 297.
- Liepe, Emil: op. 32. Vier Gesänge für mittlere Stimme. 121.
- v. Lingen, Gottfried: op. 4. Sonate für Klavier. 175.
- Manasse, Otto: Metamorphosen für Klavier. 363.
- Mraczek, J. G.: Quintett Es-dur für Klavier, zwei Violinen, Bratsche und Violoncell. 122.
- Niemann, Walter: op. 26. Deutsche Ländler und Reigen für Klavier. 172.
- Noren, Heinrich G.: op. 45. Zwei Gesänge mit Klavier oder Orchester. 122.
- Pâque, Désiré: op. 57. Zehn Kompositionen für Orgel. 296.
- Sieben Lieder für eine Singstimme und Klavier. 297.
- Compositions pour Piano. op. 36. Chants intimes. Suite poétique. — op. 49. Impromptu. — op. 56. Huit morceaux. — op. 59. Six morceaux. 363.
- Pembaur d. J., Joseph: Marienlieder für eine Singstimme und Klavier. 297.
- Ravel, Maurice: Valses Nobles et Sentimentales pour orchestre. 174.
- Riemann, Hugo: Zehn Klavierstücke zu 2 Händen. 363.
- Rücklos, Heinrich: Zehn ausgewählte Lieder. Fünf Lieder. 364.
- Rüdinger, Gottfried: op. 1. „Märchenstunde“. Acht Klavierstücke. 364.
- op. 5. Sechs Sinnsprüche aus „Des Angelus Silesius Cherubinischer Wandersmann“ für eine Singstimme und Klavier. 171.
- Saint-Saëns, Camille: op. 139. Valse gaie pour le piano. 171.
- Sammlung musikalischer Einblattdrucke. 233.
- Schmid, Heinrich Kaspar: op. 17. Fünf Gedichte für eine Singstimme und Klavier. — op. 20. Kleine Lieder für eine Singstimme und Klavier. 297.
- Schütt, Édouard: op. 94. Pages gracieuses. Quatre morceaux pour piano. 175.
- Seemann, L.: op. 9. Zwei Lieder. — op. 11. Vier Lieder. — op. 12. Zwei Lieder. 364.
- Spoel, Arnold: 25 Solfèges für mittlere Stimme mit Klavierbegleitung. 171.
- Steffani, Agostino, s. Denkmäler der Tonkunst in Bayern.
- Stojanovits, Peter: op. 15. Klavierquartett. — op. 16. Klaviertrio. 297.
- Weiß, Josef: op. 40. Suite in Walzerform für Pianoforte. 363.
- Wendel, Ernst: op. 13. „Das Reich des Gesanges“. Für Männerchor und Orchester. 175.

Wernicke, Alfred: op. 36. „Meeresbrandung“. Ballade für Männerchor und Orchester. 174.

Wickenhauser, Richard: op. 72. Zehn kleine Tonbilder für Klavier. 157.

Wolff, Erich J.: op. 26. Sechs Gedichte J. P. Jacobsen's für eine Singstimme u. Pianoforte. 173.

## REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

Aders, Egon: Richard Wagner und die Gegenwart. 117.  
 Bauckner, Artur: Richard Wagner als Mensch. 115.  
 Beer, August: Richard Wagner. 117.  
 Behrend, William: Wagner und Dänemark. 164.  
 Beßmertny, Marie: Alexander S. Dargomysky. 225.  
 Bie, Oscar: Richard Wagner und das Volk. 116.  
 Bloch, Josef: Moderne Violinpädagogik. 228.  
 — Über den Fingersatz auf der Violine. 227.  
 Bloch - Wunschmann, Walther: Hebbels Verhältnis zur Musik und zu Musikern. 225.  
 Bolte, Theodor: Liszt als Orgelkomponist. 225.  
 Brandes, Friedrich: Felix Draeseke †. 226.  
 Bülow, Paul: Vom Bayreuther Festspielzettel. 293.  
 Cahn-Speyer, Rudolf: Zur Textfrage von Mozarts „Don Juan“. 167.  
 Conrad, Michael Georg: Richard Wagner. 115.  
 Conze, Johannes: Zur Wiedereinführung der Schnabelflöte. 293.  
 Crome, Fritz: Peter Heise. 164.  
 Daffner, Hugo: Felix Draeseke †. 166.  
 Dannreuther, Edward: Musikalische Ornamentik. 168.  
 Dillmann, Alexander: Zum Schaffen Richard Wagners. 114.  
 Dittmer, Eugen: Kino und Oper. 167.  
 Ehlers, Paul: Richard Wagner. 114.  
 Ehrenhaus, Martin: Richard Wagners „Heldenoper“ „Siegfrieds Tod“ in ihrem Verhältnis zur späteren „Götterdämmerung“. 166.  
 Erckmann, Fritz: Lieder und Balladen aus Island. 226.  
 Frey, Martin: Über metrische Interpretationskunst. 225.  
 Graf, Max: Arnold Schönbergs Basso continuo. 163.

Guttman, Oscar: Etwas vom Walzer. 166.  
 Hatzfeld, Joh. H.: Richard Wagner. Nachdenkliches zu seinem 100. Geburtstage. 115.  
 Hayek, Max: Richard Wagner, der Mensch. 114.  
 Heinemann, Ernst: „Sprachschönheiten“ der klassischen Opern. 291.  
 Heller, Leo: William Wolf. 168.  
 Heuß, Alfred: Das Volk im Drama. 226.  
 Honold, Eugen: Publikum, werde hart! 225.  
 Hübner, Otto R.: Die Musik als Erzieherin. 166.  
 Hynais, C.: Ein unbekannter Symphoniesatz von Anton Bruckner. 291.  
 Istel, Edgar: Goethe und J. F. Reichardt. 227.  
 — E. T. A. Hoffmanns „Undine“ als „Kunstwerk der Zukunft“. 293.  
 Kaiser, Georg: Adolf Hagen. 226.  
 Koch, Matthäus: Tonsatzlehre. 167.  
 — Ein Gang zu den Quellen der Sprache. 225.  
 Koch, Max: Richard Wagner. 118.  
 Kohut, Adolph: Aus den musikalischen Erinnerungen eines alten Tonkünstlers. 293.  
 Kölnische Volkszeitung: Richard Wagner. 116.  
 Kraus, H.: Vom Musikerlehrling zum Musikdirigenten. 292.  
 La Mara: Beethovens Weihekuß. 292.  
 Leßmann, Otto: Erinnerungen an das Berliner Musikleben vor 50 Jahren. 292.  
 M., W.: Richard Wagners Werk. Seine Bedeutung und die Grenzen seiner Geltung. 118.  
 Meier-Wöhren, M.: Ernst Naumann. 168.  
 Meyer, Semi: Die Psychologie der musikalischen Übung. 168.  
 du Moulin-Eckart, Richard Graf: Richard Wagner und das deutsche Volk. 114.

Nagel, Wilibald: Schule und Musik. 168.  
 Neue Zeitschrift für Musik: Hans Richter. 226.  
 — Isadora Duncan und ihre Schule. 226.  
 Osterrieth, Armin: Der Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands und seine außerordentliche Hauptversammlung in Berlin. 168.  
 Petzet, Walter: A. E. M. Grétry. 228.  
 Pisling, Siegmund: Musikalische Fiktionen. II. 163.  
 Plaß, Ludwig: Was die Geschichte der Posaunen lehrt. 167.  
 Pohl, Luise: Erinnerungen an Felix Draeseke. 167.  
 Prüfer, Arthur: Zur 100. Wiederkunft von Richard Wagners Geburtstag. 113.  
 Prümers, Adolf: Öffentliche Musiken anno 1787. 167.  
 Redhardt, Willy: C. M. von Webers erste Polemik. 292.  
 Reichelt, Johannes: Richard Wagner und sein Kollege Reißiger. 291.  
 Rentsch, Arno: Felix Draeseke †. 163.  
 Riesenfeld, Paul: Schelling als Musikphilosoph. 165.  
 — Alte italienische Sinnbilder der Musik. 225.  
 Sander, Hjalmar G.: Wer ist musikalisch? 163.  
 Scherber, Ferdinand: Hans Richter. 164.  
 — Eine unbekannte Episode aus Anton Bruckners Leben. 164.  
 — Verdi und die Wiener Kritik. 291.  
 Scheyer, Moritz: Kurkapellen. 227.  
 Schlegel, Artur: Ist Musik Luxus? 291.  
 Schönmann, Georg: Richard Wagner in unserer Zeit. 113.  
 Schwartz, Heinrich: Für den Klavierunterricht. 168.  
 Schwes, Paul: Berlin als Musikfeststadt. 202.  
 Segnitz, Eugen: Wieland. 166.

# XX REGISTER DER BESPR. ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSARTIKEL

- Signale für die musikalische Welt: Ein Notschrei zur Versicherungspflicht der Musiklehrer. 228.
- Zwei Briefe Verdi's. 291.
- Das Wiener Konzerthaus. 291.
- Siloti, Alexander: Neumetrische Auslegung in Beethovens Siebenter. 228.
- Soönik, H. E.: Unsere Notenschrift und ihre Reformer. 163.
- Spanuth, August: Ein drittes Tongeschlecht? 163.
- Neue Methoden im Musikbetrieb. 164.
- Musik unter freiem Himmel. 227.
- Der Verein der Unvereinbaren. 228.
- Die Konzertierenden und ihre Agenten. 228.
- Das Konzertübel. 290.
- Zur Verdi-Kritik. 291.
- Spiro, Friedrich: Verdi und sein Volk. 163.
- Ein Beethoven-Fund. 163.
- Eine Auferstehung. 165.
- Verdi und Goethe. 290.
- Springer, Hermann: Bach-, Beethoven-, Brahms-Autographen in der Berliner Kgl. Bibliothek. 292.
- Steinitzer, Max: Mehr Achtung vor dem geistigen Eigentum. 165.
- Zu Siloti's metrischer Auslegung des Scherzos in Beethovens Siebenter. 290.
- Stolzing, Josef: Richard Wagner und die deutschen Freiheitskriege. 113.
- Storck, Karl: Zum Neubau des Kgl. Opernhauses in Berlin. 165.
- Zum Tode eines Idealisten. 166.
- Hebbel und Wagner. 167.
- Unser Opernspielplan. 293.
- Stradal, August: Die „Technischen Studien“ Franz Liszts. 165.
- Erinnerungen an Anton Bruckner. 168.
- Die ersten Jugendwerke Liszts. 226.
- Tiessen, Heinz: Die reine Wirkung der Straußischen Programm-Symphonie. 167.
- Unger, Max: Zu Giovanni Sgambati's 70. Geburtstag. 227.
- Volbach, Fritz: Über die Orchesterbesetzung Bachscher Werke. 165.
- Zwei akustische Studien. 293.
- Walter, H.: Mehr musikalische Bildung auf unseren höheren Schulen! 163.
- Mängel des Gesangsunterrichts. 293.
- Walzel, Oskar: Richard Wagner und wir. 113.
- Weingartner, Felix: Verdi, der Begründer der modernen Spieloper. 290.
- Weißmann, Adolf: Beethoven in Berlin. 292.
- Wirth, Moritz: Die dekorativen und maschinellen Erfordernisse der Nibelheimszene. 225.
- Die zweite Speerszene. Eine unbekannte Szene im „Rheingold“. 293.
- de Witt, Wilhelm: Vom Volkslied in Niedersachsen. 168.
- Woltereck, K.: Goethe und Wagner. 292.
- Zeller, Prof.: Schule und Musik. 168.

2015  
UNIV. OF MICH.

# DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT  
MIT BILDERN UND  
NOTEN



HERAUSGEGEBEN VON  
KAPELLMEISTER  
BERNHARD SCHUSTER

HEFT 6

VERLAG SCHUSTER & LOFFLER · BERLIN · W. 57  
13 · JAHRG. 1913 DEZEMBER

Digitized by Google

Original from  
UNIVERSITY OF MICHIGAN





**B. Schott's Söhne**  
**Mainz** Leipzig - London  
Brüssel - Paris

## G. Sgambati's Werke

in der Öffentlichkeit

### REQUIEM

GROSSE MESSE für gemischten Chor, Bariton-Solo und Orchester. — Klavierauszug zur Ansicht

Letzte Aufführungen: Amsterdam, Stockholm, Soest, Dordrecht, Halle, Köln, Mainz, Pforzheim, Gera, Altona, Berlin, Tübingen, Eberswalde, Braunschweig, Stuttgart, Rom, Liegnitz, Münster, Nymwegen, Riga, Leipzig, Osnabrück, Köthen, Götting.

### KAMMER-MUSIK

	M.
Op. 4. 1. QUINTETT in f moll (Klavier, 2 Violinen, Viola, Cello) Stimmen	12.—
Op. 5. 2. QUINTETT in B dur (Klavier, 2 Violinen, Viola, Cello) Stimmen	15.—
Op. 17. QUARTETT (2 Violinen, Viola, Cello) . . . . . Partitur	2.—
	Stimmen 6.—

Aufgeführt von fast sämtlichen namhaften Kammermusik-Vereinigungen.

### KLAVIER-KONZERT

Op. 15. g moll mit Orchester . . . . . Partitur	7.50
	Orchester-Stimmen 9.—
	Klavier (mit unterlegtem zweitem Klavier) 6.—

Jüngste Aufführung in dieser Saison durch Vienna da Motta.

### KLAVIER-WERKE

Op. 14. GAVOTTE in as moll . . . . .	1.50
Dieselbe erleichtert in g moll . . . . .	1.25
Op. 18. Vier Klavierstücke:	
1. Preludio 1.50, 2. Vecchio Minuetto 1.50, 3. Nenia 1.50, 4. Toccata	2.—
Op. 31. 5 <sup>te</sup> NOCTURNE . . . . .	1.50

Von Emil Sauer in weit über 100 Konzerten gespielt.  
Im Repertoire von Moriz Rosenthal.

VERLANGEN SIE: SGAMBATI-KATALOG



# Breitkopf & Härtel

BERLIN  
BRÜSSEL

LEIPZIG

LONDON  
NEW YORK

## RICHARD WAGNER SEIN LEBEN IN BRIEFEN

Eine Auswahl aus den Briefen des Meisters, mit  
biographischen Einleitungen herausgegeben von  
CARL SIEGMUND BENEDICT

---

Mit einem Bildnis. VIII, 472 S. 8°. Geh. 5 M., geb. 6.50 M.

---

Benedicts Buch vereinigt in sich als Ergebnis einer Sichtung des ungemein umfangreichen Wagnerischen Briefmaterials die wertvollsten, für die Erkenntnis der menschlich künstlerischen Persönlichkeit des Meisters besonders charakteristischen Briefe. Solche, die einen Einblick in die Hauptstadten von Wagners innerem Leben gewähren, wurden bevorzugt: „Ich hebe nicht Briefe, die man wie ein Konversations-Lexikon nachschlagen kann. Bin ich einer Empfindung voll, muß diese den Brief allein ausmachen“, schrieb Wagner einmal an eine Schwester. Solche „einer Empfindung vollen“ Briefe, in die sich die ganze Seele des Meisters mit der ihm eigenen Wärme und Leidenschaft ausgoß, bilden den Inhalt dieser Sammlung. Sie sind chronologisch geordnet und gegliedert: In die sechs Hauptabschnitte von Wagners Leben 1813–1842, 1842–1849, 1849–1853, 1853–1864, 1864–1872, 1872–1883. Jedem dieser Abschnitte wurde eine kurze biographische Skizze vorausgeschickt, die das Verständnis und den Zusammenhang der Briefe erleichtert.

---

### Kürzlich erschienene Wagner-Bücher:

**Richard Wagner über die Meistersinger von Nürnberg.** Aussprüche Richard Wagners über sein Werk in Schriften und Briefen. Herausgegeben von Erich Kloss. Geheftet 1.50 M., gebunden 2 M.

**Richard Wagners Aussprüche über Tristan und Isolde.** Zusammengestellt aus Briefen und Schriften Richard Wagners von Edwin Lindner. Geheftet 5 M., gebunden 6.50 M.

**Richard Wagner über den Ring des Nibelungen.** Aussprüche des Meisters über sein Werk in Schriften und Briefen, begonnen von Erich Kloss, fortgesetzt und mit Anmerkungen versehen von Hans von Weber. Geheftet 3 M., gebunden 4 M.

**Richard Wagner über Parsifal.** Aussprüche des Meisters über sein Werk. Aus seinen Briefen und Schriften sowie anderen Werken zusammengestellt und mit erläuternden Anmerkungen versehen von Edwin Lindner. Geheftet 4 M., gebunden 5 M.





Da aus technischen Gründe

SECHST

des



BEEET

PAUL

kaum oder nur ganz kurz vor Weihnachten  
mit einem Exemplar des lau

Preis: in Halbpergamen

Eine Erscheinung wie Bekkers „Beethoven“ ist nicht für den Tagesmarkt bestimmt  
ist von so großer besonderer Bedeutung, daß ihr etwas Unzeitliches anhaftet. Ich er-  
Bekkers Werk nicht ein, sondern schlechthin das Beethoven-Buch. Dr. WILH. M.  
In Bekkers „Beethoven“ stehen Abschnitte, die mit ihrer prachtvoll auf-  
Dialektik keiner von uns allen, die wir die Feder führen, auch nur annähernd be-  
anlegen und steigern können. : : : : : Dr. PAUL MA.  
Bekkers „Beethoven“ bedeutet den Zenith. Es ist ein fundamentales, epochales  
das Beethoven - Buch. Die Beethoven - Bibel, das Beethoven - Testament, das  
Feierstunden aufschlagen soll. : : : : : EDUARD MO

Gegen Voreinsendung liefert franko



# KAUSEND

# OVEN



von

# EKKER

nein dürfte, empfehlen wir, sich schnell noch  
im fünften Tausend zu versehen

rk, in Ganzleder 15 Mark

wird niemand an diesem Werk vorbeigehen können. Ein Mann von tiefdringender  
sikalischer Psychologie und wohlgegründetem Musikwissen war hier am Werke.  
nen wir uns von Herzen dieses Beethoven-Buches. : : : Dr. KARL STORCK.

e glänzend geschriebene Biographie . . . Das literarische Denkmal, das Verlag und  
tor Beethoven in diesem Werke errichteten, verdient in jeder musikalischen Bibliothek  
en Ehrenplatz. : : : : : MAX HASSE.

lag Schuster & Loeffler in Berlin W 57





**SIMROCK**

Musikalienhandlung

Tauentzienstraße 7B

Großes modernes Musik-Sortiment

Leseraum — Vorspielzimmer — Musiksaal

Stelldichein der Komponisten und Künstler

Vollständiges Lager der gesamten Brahms-Literatur

## RUSSISCHER MUSIKVERLAG

GEGRÜNDET VON

G. M.

B. H.

S. u. N. KUSSEWITZKY

**MOSKAU**

**BERLIN**

**ST. PETERSBURG**

### AUS UNSEREN NEUIGKEITEN:

#### ORCHESTER-PARTITUREN:

- I. S. BACH-STEINBERG**, Chaconne  
**PH. E. BACH-STEINBERG**, Konzert D-dur  
**I. SATZ**, „Der blaue Vogel“, Suite  
 „Tanz der Bocksfüßler“  
**A. VIVALDI-SILOTI**, Konzert D-moll

#### KAMMER-MUSIK:

- A. GOEDICKE**, op. 21. Klavier-Quintett  
**S. IW. TANEJEW**, op. 30. „  
**G. CATOIRE**, op. 23. Streich-Quartett  
**N. RIMSKY-KORSSAKOW**, Streich-Sextett

#### VIOLINE UND KLAVIER:

- S. IW. TANEJEW**, op. 28. Konzert-Suite

#### KLAVIER-AUSZÜGE:

- A. SKRJABIN**, op. 60. Prometheus (2 Klav. 4 h.)  
**I. STRAWINSKY**, Petruschka (Ballett, 4 h.)  
 „Le Sacre du Printemps“

#### KLAVIER ZWEIHÄNDIG:

- N. MEDTNER**, op. 23. Vier lyrische Fragmente  
 „op. 25. No. 1 u. 2. Sonaten  
 „op. 26. Vier Märchen  
 „op. 27. Sonate-Ballade  
**A. SKRJABIN**, op. 62. Sechste Sonate  
 „op. 64. Siebente Sonate  
 „op. 59. Zwei Klavierstücke  
 „op. 61. Poème-Nocturne  
 „op. 63. Deux Poèmes

#### LIEDER FÜR EINE SINGSTIMME und KLAVIER:

- G. CATOIRE**, op. 22. Six Poésies  
**N. MJASKOWSKY**, „Aus Gippius“, Drei Stücke  
**I. STRAWINSKY**, Trois Poésies de la lyrique  
 japonaise  
**S. IW. TANEJEW**, op. 33. Fünf Gedichte  
 op. 34. Sieben Gedichte  
**Gr. S. TOLSTOY**, op. 3. Zehn Schottische Lieder  
 op. 4. Sieben „



## Konzert-Bureau EMIL GUTMANN, Berlin W 35

G. m. b. H.

# Anna Erler-Schnaudt

Herzogl. Meining. Kammersängerin / Altistin

**Magdeburger Generalanzeiger:** Frau Erler-Schnaudt's prächtiger Alt, ihre hohe Sangeskunst und ihre ernste Auffassung fanden reiche freudige Würdigung. Man schmeichelte ihr und dem Komponisten schließlich doch eine Wiederholung ab.

**Magdeburger Zeitung:** Nun trat der Gesang zu dem Orchester mit einer echten Altstimme, wie sie so selten ist. Frau Erler-Schnaudt formte „An die Hoffnung“ mit ihren mächtigen Mitteln zu einer musikalisch-dichterischen Einheit, die tiefen Eindruck hinterließ. Auch die folgenden Lieder fanden wieder in der Gesangssolistin eine Größe, die ihre technischen Schwierigkeiten besiegte und ihren Gehalt ergründete. Man wird den pompösen Kontrabaß-Klang ihrer Stimme so rasch nicht vergessen.

# Karl Wildbrunn

Tenor

Karl Wildbrunn erfreute durch seine herrliche Tenorstimme mit stark baritonaler Färbung das Publikum in hohem Maße, so daß bedauert wurde, daß er nur vier Gesänge zum besten geben konnte; mit diesen erzielte er einen unbestrittenen Erfolg. Schlackenfrei und wohlgebildet kommen seine Töne an unser Ohr, und man vernimmt Schönes in schönster Darbietung. Tonbildung, Klangfarbe, Textaussprache und Vortrag sind bei dem Sänger in prächtiger Weise vereinigt und machen sein Singen zu einem reinen Genuß.

# Bertha Manz

**Bayrische Staatszeitung:** Bertha Manz, welche bereits vielerorts, so auch in Berlin, recht ehrenvolle Erfolge erzielte, ist auch in den Spalten dieser Zeitung schon im günstigen Sinne genannt worden. Sie trug die Gesänge mit feinstem Verständnis und in hohem Grade musikalisch, mit Geschmack, Anmut und sehr feinem Empfinden vor. Brahms' „Ständchen“ z. B. war ein Kabinettstück.

Engagementsanträge erbeten an

Konzert-Bureau EMIL GUTMANN G.m.b.H. BERLIN W 35 Am Karlsbad 33.

Telegramme: Konzertgutmann — Telephone: Amt Lützow 4047 und 4192.



# WALTER DAHMS SCHUBERT

Zweites Tausend

„Das Schubert-Werk steht ohne Konkurrenz da“

Neue Hamburger Zeitung

„Das definitive Schubert-Buch unserer Zeit“

Die Welt am Montag

„Die erste tiefgründige Würdigung“

Die Reichspost

„Ein in seiner Art vollkommenes Werk“

Karlsruher Zeitung

„Dieses Schubert-Buch ist ein sensationelles Werk“

Breslauer Zeitung

„Sein Inhalt ist wahrhaft imponierend“

Berliner Börsenzeitung

Mit 230 Bildern

Geheftet 12 M., in Halbbuckram 14 M., in Ganzleder 17 M.

**Schuster & Loeffler, Berlin W57**



Soeben erschien:

# GUSTAV MAHLER

von

RICHARD SPECHT

mit

**90 Bildern**

Geheftet 7.50 Mark, gebunden 9.— Mark

Für Bücherliebhaber ließen wir eine Ausgabe in  
**Ganzleder** zum Preise von **12 Mark** herstellen

Schuster & Loeffler, Berlin W



Soeben erschien in der

K. u. K. HOF-VERLAGS-  
EMIL M. ENGEL



BUCHHANDLUNG  
WIEN u. LEIPZIG

# RICHARD WAGNERS

## Leben und Werke im Bilde

von ERICH W. ENGEL

Groß-Oktav, **520 Illustrationen** auf 715 Seiten  
nebst einem Porträt WAGNERS von LENBACH in Farbendruck

Zwei Bände, gebunden in Leinen Mark 20.—

Zu beziehen durch jede Buchhandlung oder direkt vom Verlag

**WERKE** für Orgel, Harmonium, Klavier,  
Violine, Violoncello,

geistliche, weltliche Lieder, Chor-  
werke, Orchester- und  
Kammermusik  
von

**SIGFRID KARG-ELERT**

und das  
Monumentalwerk

„Die Kunst des Registrierens“

erregen durch ihre Eigenart das wachsende Inter-  
esse der Musiker. — Werkverzeichnisse auf Verlangen!

Harmoniumhaus Carl Simon \* Musikverlag \* Berlin W 35, Steglitzer Straße 35.

# Meisterschule für Gesang

von Ernst von Schuch und Giacomo Minkowski

## DRESDEN

Gesangliche und darstellerische Ausbildung für  
Oper und Konzert bis zur Öffentlichkeitsreife

Prospekte und schriftliche Auskünfte durch das Sekretariat der Meisterschule für Gesang,  
Dresden-A., Bergstr. 22.

Original from  
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# NACHRICHTEN UND ANZEIGEN ZUR „MUSIK“ XIII/6

## NEUE OPERN

**Francesco Malapieri:** „Canossa“, das bei dem Opernwettbewerb der Stadt Rom unter 55 eingereichten Opern mit dem Preis ausgezeichnete Werk, wird Mitte Januar am Costanzi-Theater in Rom zur Uraufführung gelangen.

**Italo Montemezzi:** „Die ferne Prinzessin“, Text nach Edmond de Rostand's Schauspiel gleichen Namens.

**Ignatz Waghalter:** „Mandragola“, komische Oper, nach der Komödie Paul Egers, soll im nächsten Monat am Deutschen Opernhaus in Charlottenburg ihre Uraufführung erleben.

## OPERNREPERTOIRE

**Frankfurt a. O.:** Die Operette „Die Angst vor der Ehe“ von E. N. von Reznicek ging am Stadttheater mit starkem Erfolg in Szene.

**Lauchstädt:** Die Festspiele im Juni 1914 bringen — zur Erinnerung an seinen 200. Geburtstag — Glucks „Orpheus“ in einer Neubearbeitung von Hermann Abert.

## KONZERTE

**Berlin:** Die Berliner Liedertafel (Chormeister Max Wiedemann) unternimmt in der Zeit vom 22. Februar bis 15. März 1914 eine Konzertreise nach Ägypten. Die Fahrt geht über Basel (Konzert im Münster), Genua, Neapel nach Kairo. Dort sind zwei Konzerte in der Oper des Khedive und ein Gartenkonzert vorgesehen. Die Rückfahrt erfolgt auf dem Lloydampfer „Schleswig“ durch das Adriatische Meer. In Venedig und auf der Rückreise in München sind ebenfalls gesellige Veranstaltungen vorgesehen. An der Fahrt nehmen 300 Mitglieder teil, je zur Hälfte ausübende und fördernde.

**Düsseldorf:** Im Ausstellungsjahr 1915 wird in der zweiten Juniwoche ein Beethoven-Fest stattfinden. Es sind fünf Abende zu volkstümlichen Preisen vorgesehen.

**Hof:** Der Chorverein Liederkrantz Hof veranstaltete Ende November eine Aufführung des Bruchschen „Lied von der Glocke“. Leitung: K. G. Scharschmidt. Solisten: Martha Schauer-Bergmann; Alma Schubert; Karl Ludwig Lauenstein; Max Rothenbücher. Orchester: Stadtmusik-Kapelle. Orgel: Adolf Kolb.

## TAGESCHRONIK

Die „verschollene“ Wagner-Partitur. Von Herrn Dr. Edgar Istel wird uns geschrieben: Ein musikalisches Ammenmärchen von der bisher verschollenen und nun wieder glücklich in Mottis Nachlaß aufgefundenen Originalpartitur der ersten Wagnerschen Oper „Die Hochzeit“ wurde den gläubigen Lesern einiger deutscher Musikzeitungen aufgetischt und auch prompt von sehr verbreiteten Tageszeitungen — sogar vom „Berliner Tageblatt“ — nachgedruckt. Ich brauche den Lesern der „Musik“, die meine ausführliche Studie im 2. Märzheft 1910 kennen, wohl nicht erst zu versichern, daß die Partitur nicht verschollen war, sondern wohlbehütet beim Münchener Antiquar Ludwig Rosenthal ruhte, und daß Felix

Hoflieferant



Gegr. 1899.

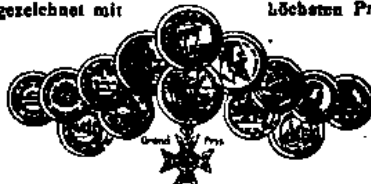


Ereto  
Harmoniumfabrik  
in Deutschland nach  
Saugwindsystem.



Ausgezeichnet mit

höchsten Preisen.



**Th. Mannborg**

Hot-Harmonium-Fabrik.

Harmoniums  
von den klei-  
nsten bis zu  
den kostbar-



sten Werken  
in höchster  
Vollendung.

Großer Prachtkatalog steht gern zu Diensten.

Fabrik: Leipzig-Lindenau, Angerstr. 38.

**G. Schwechten**

Hof-Pianofortefabrikant

Gegründet 1853.

Berlin SW 68, nur Kochstr. 62.

**Flügel □ Pianos**

Miniaturflügel:

1,60 m lang in vorzüglichster Qualität.

Prämiert auf den bedeutendsten Ausstellungen.

1896: Königl. Preuss. Silberne Staatsmedaille.

# Bedeutende Orchester-Werke

aus dem

**Verlage von Ries & Erler in Berlin W15.**

**Walter Braunfels**, Op. 20. „Serenade“  
für kleines Orchester.

— Op. 22. **Carnevals-Ouvertüre** zu E. T. A.  
Hoffmanns „Prinzessin Brambilla“, für  
großes Orchester.

**Siegmund von Hausegger**, „Barba-  
rossa.“ Symphonische Dichtung in drei  
Sätzen, für großes Orchester.

— **Dionysische Phantasie.** Symphonische  
Dichtung, für großes Orchester.

— „**Wieland der Schmied.**“ Symphonische  
Dichtung, für großes Orchester.

**Hans Pfitzner**, Op. 17. **Ouvertüre** zu  
Kleist's Käthchen von Heilbronn.

— Op. 20. **Ouvertüre** zu „Das Christ-Elflein“.  
Weihnachtsmärchen.

**Georg Schumann**, Op. 54. „**Lebens-  
freude**“, Ouvertüre für großes Orchester.

Die Preise des Aufführungsmaterials  
unterliegen besonderer Vereinbarung.

# Dr. Edgar Istel

Officier der französischen Akademie  
der schönen Künste,  
Dozent der Musikästhetik an der  
Berliner Humboldtakademie.

**Neue Adresse:**  
**Berlin-Wilmersdorf, Südwest-Korso 19**

Telephon: Amt Pfalzburg 686.

**Harmonielehre · Kontrapunkt · Komposition**  
**Instrumentation.**

**Vorbereitung zum musikalischen**  
**Doktorat.**

Für Auswärtige:  
Korrektur von Kompositionen.

Mottl der Letzte gewesen wäre, der 20000 Mk.  
für dies Manuskript hätte ausgeben wollen und  
können. Der einzige Umstand, der den Namen  
des berühmten Dirigenten mit der Partitur ver-  
knüpft, ist die Versteigerung des Werkes zu-  
sammen mit einigen im Nachlaß von Mottl ge-  
fundenen anderen Dingen.

**Wagneriana.** (Eine Wagner-Reliquie;  
Wagnerfreie Programme.) Es wird uns aus Buda-  
pest geschrieben: Da man heutzutage alte Hüte  
erstelt, die Wagner getragen, und Taschentücher  
sammelt, die der Meister benützt hat, möchte  
ich mir erlauben, auf eine nicht ganz wertlose  
Reliquie hinzuweisen, die es wert wäre, daß  
man sie für das Wagner-Museum in Eisenach  
erwirbt, bevor sie der Vergessenheit an-  
heimfällt. Als ich heuer einen Besuch auf dem  
„Grünen Hügel“ in der ehemaligen Villa Wesen-  
donk in Zürich machte, führte mich die gegen-  
wärtige Besitzerin, Frau Rieter-Bodmer, liebens-  
würdig durch die geweihten Räume des Hauses,  
wo Wagner bei dem Ehepaar Wesendonk glück-  
liche Stunden verbrachte, wo er im Jahre 1855 mit  
Liszt dessen 44. Geburtstag feierte und in  
der akustisch günstigen Vorhalle durch ein  
kleines Orchester mit Beethovenschen Stücken  
der Villa die musikalische Weihe gab (1858)...  
Am Ende des Besuches bemerkte die nicht zur  
Wagner-Gemeinde zählende Dame, daß sich noch  
ein Schreibpult, das Wagner benützte, auf dem  
— Dachboden befände. Das Stück, aus der Zeit  
seines Schweizer Aufenthaltes stammend, auf  
dem die Hand des Meisters geruht und er viel-  
leicht mit der goldenen Feder geschrieben, die  
er durch seine Freundin Mathilde erhielt, wäre  
wahrlich wert, dem unwürdigen Dasein, obgleich  
an historischer Stätte, entrissen zu werden. Die  
Besitzerin war nicht abgeneigt, die Reliquie zu-  
gunsten eines wohlthätigen Zweckes zu entäußern.  
— Die wagnerfreundliche Schweiz, die heuer die  
erste „Parsifal“-Aufführung deutscher Zunge  
herausbrachte, bot mir in dem naheliegenden  
Bern folgende Überraschung. Im „Berner  
Fremdenblatt“ vom 12. Juli dieses Jahres fand  
ich die auf das Repertoire der Gartenmusik am  
Schänzli bezügliche Anzeige: „Auf Reklamationen  
mehrerer Anti-Wagnerianer teilt die Konzert-  
direktion mit, daß nun bis auf weiteres wagner-  
freie Programme zur Aufführung gelangen, wor-  
auf die Freunde reiner Unterhaltungsmusik  
aufmerksam gemacht werden.“ Also geschehen  
im Wagner-Zentenarjahr 1913.

Vergessene Kompositionen Richard  
Wagners zu Goethes „Faust“. Der 1. Januar  
1914 wird nicht nur eine Flut von Aufführungen  
und Neuausgaben des „Parsifal“ und der anderen  
zehn Musikdramen Richard Wagners mit sich  
bringen, sondern auch jene Werke aus früher  
Jugendzeit ans Licht schaffen, die bisher in den  
Archiven der Verleger vergraben waren. So  
werden, wie gemeldet wird, Kompositionen Richard  
Wagners zu Goethes „Faust“ im Januar er-  
scheinen, die er in der Pariser Zeit komponierte.  
Es ist bekannt, daß sich Richard Wagner in  
seiner Pariser Zeit so intensiv mit Goethes  
„Faust“ beschäftigte, daß er den Gedanken einer  
großen „Faust“-Symphonie faßte, von der freilich  
nur ein jetzt als „Eine Faustouvertüre“ bekannt  
gewordener Satz vollendet wurde. Weniger be-  
kannt dürfte dagegen sein, daß der junge Meister



damals auch einige Gesänge aus „Faust“ in Musik setzte: die Lieder des Mephisto „Es war einmal ein König“ und das Ständchen, und Branders Lied von der „Ratt' im Kellerloch“. Diese Lieder lassen in der Schärfe der Deklamation den späteren Dramatiker erkennen; die Begleitung ist mandolinenhaft gehalten, geht aber doch durch ausführlichere Harmonisierung über die Möglichkeiten dieses Instruments hinaus, und sie sind von einer Keckheit der Stimmung, die sehr in Widerspruch zu der Trostlosigkeit seiner damaligen Lage steht.

Vorbereitungen zum Gluck-Jubiläum. Schon jetzt werden für die 200jährige Jubelfeier von Glucks Geburtstag am 2. Juli 1914 umfangreiche Vorbereitungen getroffen. Einen besonders großartigen Zuschnitt wird die Ehrung in Paris aufweisen, wo ja der deutsche Meister 1773 bis 1775, sowie 1777 weilte und „Orpheus“, „Alceste“, „Armida“, namentlich aber seine „Iphigenie in Aulis“ zur Aufführung brachte. In der musikalischen Kaiserstadt Wien, in der Gluck als Kapellmeister am kaiserlichen Hoftheater seit 1748 einen 25jährigen, nur zeitweise durch Reisen unterbrochenen Aufenthalt nahm und seit 1779 seinen ständigen Ruhesitz bis zu seinem Tode hatte, plant man, dem hervorragenden Reformator der Oper ein würdiges Denkmal zu errichten, zu dem am 2. Juli 1914 der Grundstein gelegt werden soll; an der Spitze des vorbereitenden Komitees steht Karl Goldmark.

Aus dem Leben einer großen Gesangspädagogin. Manuel Garcia, Pauline Viardot, Mathilde Marchesi — nun ist auch die Letzte dieses weltberühmten Dreigestirns am Gesangshimmel dahingegangen, die Frankfurter Patriziertochter, die als Signora Marchesi neben dem vor sieben Jahren verstorbenen Manuel Garcia den Ruhm genoß, als die größte Gesangsmeisterin der Welt zu gelten. 87 Lebensjahre lagen hinter ihr, als sie jetzt, in dem Londoner Heim ihrer Tochter Blanche, dem Rufe des Todes folgte, 87 Jahre, von denen sieben Jahrzehnte eine lückenlose Kette unermüdlicher aufopfernder Arbeit und reicher großer Erfolge wurden. Dem jungen Frankfurter Mädchen, der kleinen Tochter des reichen Kaufmannes Johann Friedrich Graumann, war es nicht an der Wiege gesungen worden, daß sie dereinst ihre liebste Freude, ihre Neigung zur Musik, zu ihrem Lebenserwerb machen müßte. Aber Mathilde Graumann zählte kaum 17 Lenze, als das Schicksal mit rauher und doch im letzten Ende wohlmeinender Hand in ihr Leben eingriff. Ihr Vater verlor durch unglückliche Spekulationen sein Vermögen, und eines schönen Morgens mußte das verwöhnte, in Sorglosigkeit erzogene junge Mädel der Notwendigkeit ins Auge sehen, sich selbst sein Dasein zu zimmern. Die schönen Tage, die sie in der Frankfurter Oper in der Loge der Rothschilds oder im Konzertsaal Musik genoß und die größten Künstler ihrer Zeit hören durfte, waren vorüber. Es lag nahe genug, daß sie, das ungewöhnlich musikalische Geschöpf und die glückliche Besitzerin einer bezaubernden Stimme, zuerst daran dachte, die Musik und den Gesang zu ihrem Berufe zu machen, aber die Angehörigen sträubten sich gegen den Gedanken, ein Mitglied der altangesehenen Frankfurter Patrizierfamilie für Geld in der Öffentlichkeit singen zu hören, und so

# Musikhaus Breitkopf & Härtel

Berlin W 9, Potsdamer Straße 21

Hörügel-  
Harmoniums

Mustel-  
Kunstharmeniums

## Otto Seifert = Ateller für = Kunst-Geigenbau

Lübben (Spreewald), Villa Cremona

früher Berlin C. 25, Kaiserstr. 36/40

Alleiniger Erbauer der seit 1898 rühmlichst bekannten echten Seifert-Grossmann-Instrumente

## Erstklassige Meistergeigen, Bratschen und Cellis

nach den akustischen Prinzipien der alten Italiener

(Dr. Grossmanns Theorie der Resonanzplatten-Abstimmung)

Weil physikalisch richtig gebaut, sind meine selbstgebauten Meister-Instrumente den vorzüglichsten Originalwerken Stradivari's und Guarneri's absolut gleichwertig und von Künstlern wie Nikisch, Heiking, Marteau, Isaä, Chibaud u. a. längst als solche anerkannt.

Zahlreiche Bestätigungen von Besitzern meiner Instrumente. Zur Probe und Ansicht gegen Sicherheit oder 1. Referenzen.

— Ausführliche Prospekte kostenfrei. —

Dauernde Garantie für bleibende Conquallität.

Lesen Sie gefl. die hochinteressante Broschüre:

„Verbessert das Alter und vieles Spielen wirklich den Ton und die Ansprache der Geige?“

Eine ketzerische Studie von San.-Rat Dr. Max Grossmann.

Verlag der „Deutschen Instrumentenbau-Zeitung“

Berlin W., Bahnhofstr. 29/30.

# August Förster

Pianofortefabriken

Kais. und Königl. Hoflieferant

## Flügel \* Pianinos

## Harmoniums

Fabrikate allerersten Ranges.

Löbau i. Sachsen, Georgswalde i. Böhmen,  
Berlin, Hamburg, Dresden, Görlitz,  
Zittau, Bautzen.



25 goldene und silberne Medaillen.  
Königl. Sächs. Staats-Medaille.  
K. K. Österr. Staats-Medaille.

Goldene und Silberne Handels-  
kammer-Medaille für hervor-  
ragende Leistungen im Klavierbau.

## Berlin W

Lützowstrasse 76 Lützowstrasse 76

# Blüthner-Saal

## Klindworth-Scharwenka-Saal.

Wegen Vermietung der beiden Säle  
zu Konzerten, Vorträgen, Fest-  
lichkeiten etc. wende man sich ge-  
fälligst an den Inhaber

## Oscar Schwalm's Piano-Magazin

„Blüthner-Pianos“ Potsdamerstr. 41.

entstand der Plan, sie nach Wien, zu ihren Tanten, zu schicken, wo sie bleiben sollte, bis sich in irgendeiner vornehmen österreichischen Familie vielleicht eine passende Stelle als Gesellschafterin oder Erzieherin gefunden haben würde. Aber man ermöglichte es Mathilde doch, ihre musikalischen Studien dabei fortzusetzen. Kein Geringerer als Otto Nicolai, damals bescheidener Kapellmeister am Kärntnertor-Theater, ward ihr Lehrer, und im Frühjahr 1844 trat der musikalische Schöpfer der „Lustigen Weiber von Windsor“ an seine Schülerin mit dem Vorschlag heran, seine Lebensgefährtin zu werden. Mathilde lehnte ab, kehrte nach Frankfurt zurück, und nun gelang es ihr, von den Eltern die Erlaubnis zu erwirken, in Paris bei Garcia ihre gesangliche Erziehung zu vollenden. Nur das Geld fehlte; es durch eigene Arbeit zu erobern, war ihr Entschluß und ihr Ziel. Sie begann Gesangstunden zu geben, debütierte erfolgreich in einem Konzerte, das die Brüder Hellmesberger gaben, Felix Mendelssohn wurde auf sie aufmerksam, sorgte, daß sie zu dem Niederrheinischen Musikfest im Mai 1845 engagiert wurde, er selbst studierte mit ihr ihre Rollen; und nun war das Eis gebrochen. In kurzer Zeit hatte sie genug erspart, um die Übersiedelung nach Paris wagen zu können. Garcia war entzückt von der ungewöhnlichen Begabung seiner neuen Schülerin, und Mathilde war kaum 21, als der Meister sie zu seiner Vertreterin bestellte. Was folgt, gehört der Musikgeschichte an: ihre Triumphe auf dem Konzertpodium und ihre noch größeren und bedeutungsvolleren Triumphe als Pädagogin der Gesangkunst. Bald wurde Mathilde, die durch ihre Ehe mit dem Bariton Marchesi aus einem Fräulein Graumann zur Signora Marchesi geworden war, die beste Freundin und zugleich die größte Rivalin von Pauline Viardot. In London, in Wien, in Köln und schließlich in Paris ward sie Führerin und Mittelpunkt eines Kreises begeisterter Schülerinnen, und alle, die durch sie den Weg zur Berühmtheit fanden, betrauern nicht nur die Künstlerin und die Lehrerin, sondern auch einen seltenen, großangelegten Menschen.

Versteigerung von Musiker-Autographen. Aus London wird berichtet: Auf der kürzlich bei Sotheby abgehaltenen Versteigerung von Handschriften berühmter Musiker erzielten einige Stücke ungewöhnlich hohe Preise. Die höchste Ehrung brachte die Welt der Autographensammler dem Andenken Glucks dar: für ein drei Foliosseiten umfassendes Manuskript, das aus Wien vom 31. Dezember 1769 datiert ist, wurden 4400 Mk. bezahlt. Ein einzelner Brief Schuberts erzielte 1000 Mk., eine Seite von Bach 500 und vier Seiten von Beethoven 900 Mk. Dagegen zahlte der Liebhaber eines Briefes von Gounod an Auber nur 15 Mk. Ein Schreiben von Mendelssohn, das von einem Musikfest handelt und sich mit der Frage beschäftigt, ob auch die Orgel verwendet werden könne, wurde mit 160 Mk. bezahlt, und das Originalmanuskript von Meyerbeers Lied „Der Garten des Herzens“ erzielte 168 Mk. Für einen Brief von Bizet an Fontenay, in dem der Schöpfer der „Carmen“ einen „prachtvollen Tenor“ einführt, legte ein Sammler 20 Mk. an, und ebensoviel erzielte ein an Monaldi gerichteter Brief Mascagni's. Drei Seiten

# Gustav Bosse Verlag, Regensburg.

Soeben erschien:

## ASCANIA

### Zehn Jahre in Anhalt.

Gesammelte Aufsätze aus Erlebnissen, Anregungen und Studien  
von

**Arthur Seidl.**

Lexikon-Format, VIII und 736 Seiten. Von diesem Buche wurden 150 Exemplare mit der Ingeborg-Antiqua nach Entwurf von Prof. F. W. Kleukens-Darmstadt auf feinem Hadernpapier in Schwarz, Gold und Blau gedruckt, mit dem Bilde Herzogs Friedrich II. von Anhalt in Mattdruck und mit ausgemalten Initialen geschmückt.

Preis:

für das in Japankarton broschierte Exemplar . . . . . M. 30.—,

für das mit der Hand in Halbpergament gebundene Exemplar M. 45.—.

Chopin's, an seinen Verleger gerichtet, mit einigen Passagen aus seiner „Tarantella“, wurden auf 400 Mk. bewertet. Das Originalmanuskript von Sir Edward Elgar's „Cockaigne“, das 110 Seiten umfaßt, fand für 380 Mk. einen Liebhaber, und ein vier Seiten langer Brief von Arthur Sullivan wurde von einem Sammler für 40 Mk. erstanden. -- Im Antiquariat von Leo Liepmannssohn in Berlin wurden Ende November Musiker-Manuskripte aus dem Besitz des Barons André Caccamisi-Marchesi versteigert. Ein vollständiges Musikmanuskript von Beethovens „Quartetto No. II“, von der Hand eines Kopisten geschrieben, aber mit eigenhändiger Widmung des Komponisten, kam auf 1900 Mk. zu stehen. Es war die bisher unveröffentlichte, ursprüngliche Fassung von Beethovens Streichquartett op. 18 No. 1, die er seinem Freunde Karl Ferdinand Amenda gelegentlich dessen Aufenthaltes in Wien, wahrscheinlich bei der Trennung, schenkte. Die eigenhändige Widmung des Komponisten am Kopfe der ersten Geigenstimme lautet: „Lieber Amenda! Nimm dieses Quartett als ein kleines Denkmal unserer Freundschaft. So oft Du Dir es vorspielt, erinnere dich unserer durchlebten Tage, wie innig gut Dir war und immer sein wird Dein wahrer und warmer Freund Ludwig van Beethoven. Wien, 1799, am 25. Juni.“ Ein Skizzenblatt mit Noten zu einem Beethovenschen „Kanon“ und handschriftlichen Bemerkungen von der Hand des großen Tonsetzers wurde mit 750 Mk. und ein anderes Notenmanuskript von Beethovens Hand, bezeichnet als „Sinfonia“

und „Rondo“, mit 525 Mk., bezahlt. Ferner wurde ein aus dem Anfang des Jahres 1812 stammendes Skizzenblatt desselben Künstlers mit Entwürfen zur Siebenten Symphonie und zu den „Ruinen von Athen“ für 380 Mk. verkauft.

Der Heilige Synod und der „Parsifal“. Die oberste kirchliche Behörde Rußlands, der Heilige Synod, der sich mit aller Entschiedenheit gegen eine Aufführung des „Parsifal“ in Petersburg gewandt und das Werk für Rußland verboten hatte, wird nun doch nachgeben müssen. Wie der „Guide Musical“ mitteilt, hat der Zar selbst Einspruch erhoben und den Heiligen Synod veranlaßt, seine Entscheidung zurückzunehmen. Die heftigen Verfolgungen des Wagnerschen Weihefestspiels sind verstummt, und „Parsifal“ wird in Petersburg sogar zwei Darstellungen erleben. Das Werk soll im Volkshaustheater und im Operntheater aufgeführt werden.

Schubert-Gedenktafel in Wien. Am 19. November, dem 85. Todestage Franz Schuberts, wurde eine vom Wiener Männergesangsverein errichtete Gedenktafel am Hause No. 3 der Säulengasse im 9. Bezirk, in dem Schubert vom Jahre 1801 an mehrere Jahre gewohnt hat, enthüllt.

Ernennungen und Auszeichnungen. Dem Kapellmeister des Städtischen Orchesters in Nordhausen a. H. Gustav Müller ist der Titel Königlicher Musikdirektor verliehen worden. — Eugène Ysaye wurde vom König von Belgien zum Hofkapellmeister ernannt. — Eugen d'Albert hat vom Großherzog von Oldenburg den Titel Hofrat erhalten. — Der Kaiser von Österreich hat dem in London lebenden Pianisten Richard

Neuigkeiten aus dem Verlag von  
**Max Brockhaus in Leipzig:**

# 1. Die Braut von Corinth

(Goethe) für Deklamation mit durch-  
gehender Klavierbegleitung von

**Max Steinitzer**

3 Mark.

# 2. Passacaglia und Fuge

im vierfachen Kontrapunkt für Streich-  
quartett von

**Bernhard Sekles, op. 23**

Kleine Partitur 50 Pf. n.  
Stimmen 4 Mark n.

Aufführungen in Frankfurt, Berlin,  
Leipzig und Dresden im Januar. —

Sekles' neuestes Werk wird von allen  
Quartettvereinigungen freudigst begrüßt  
werden; der kurzen Spieldauer (11 Min.)  
wegen wird sich leicht ein Platz dafür  
in den Programmen finden lassen.

**Leo Liepmannssohn, Antiquariat,  
Berlin SW, Bernburgerstr. 14.**

## **KATALOG 184** **Autographen**

Musiker: Wertvolle Briefe und Manuskripte  
von Beethoven, Berlioz, Chopin, Graun, Haydn,  
Liszt, Löwe, Mendelssohn, Paganini, Rossini,  
Spohr, Verdi, Wagner, Weber. — Außerdem: Die  
Freiheitskriege und das napoleonische Zeitalter. —  
Historische Autographen: Fürsten, Staatsmänner,  
Militärs, Politiker, Sozialisten, Geistliche Würden-  
träger. — Deutsche und ausländische Schriftsteller:  
Dichter, Philosophen, Gelehrte und Naturforscher. —  
Bildende Künstler und Schauspieler. — Stammbücher.  
(774 Nummern, darunter große Seltenheiten.)

Katalog mit Faksimiles gratis und franko.

Epstein das Ritterkreuz des Franz-Josefs-Ordens  
verliehen.

## **TOTENSCHAU**

Am 18. November † in London, 87 Jahre alt,  
Mathilde Marchesi, die hervorragendste und  
berühmteste Gesanglehrerin des vorigen Jahr-  
hunderts. Zu ihren Schülerinnen gehören u. a.:  
Gabrielle Krauß, Zelia Trebelli, Emma Nevada,  
Klementine Schuch-Proska, Antoinette Sterling,  
Etelka Gerster, Rosa Papier, Emma Calvé,  
Nelli Melba, Emma Eames, Sybil Sanderson.  
(Vgl. die Notiz „Aus dem Leben einer großen  
Gesangspädagogin“ in der Tageschronik.)

Am 27. November † in Bonn, im Alter von  
64 Jahren, der bekannte Bach- und Beethoven-  
Forscher Dr. Erich Prieger. Der Verstorbene  
hat sich durch verschiedene Veröffentlichungen,  
u. a. über die Lukaspassion von Bach, einen  
angesehenen Namen als Musikschriftsteller  
erworben. Durch sein opferwilliges Eintreten  
rettete er im Jahre 1897 die große zum Ver-  
kauf stehende Autographensammlung Artaria  
für Deutschland. Einem warmherzigen Nachruf  
Marie v. Bülow's in der „Frankf. Ztg.“ ent-  
nehmen wir das Folgende: „Er war ein Aufspürer  
mehr als ein Sammler großer Manuskripte von  
eminenter Bedeutung; mit seinem Namen ist die  
Geschichte der Handschriften von Beethovens  
Pastorale und der Neunten verknüpft: beide  
Werke hat er rechtzeitig unter großen Mühen  
und unter Aufgebot eines Vermögens für Deutsch-  
land zu sichern gewußt, indem er sie persönlich  
kaufte, als für uns die Gefahr bestand, diese  
nationalen Kostbarkeiten an England und Amerika  
zu verlieren. Ein Idealist vom reinsten Wasser,  
hatte er dabei keinerlei persönliche Nebenab-  
sichten; Ehrfurcht und Liebe für die Meister  
waren seine einzige Triebfeder. Diese allein  
bewog den vollkommen unabhängigen Mann, seine  
Kraft und Begabung auf diese Weise in den  
Dienst der Muse zu stellen. So entstand in  
jahrzehntelanger, mühevoller Arbeit zunächst  
durch die Beschaffung verstreuter Blätter und  
dann deren Durcharbeitung, endloses Vergleichen,  
Prüfen eine Wiederherstellung der verschollenen  
Partitur von Beethovens erster Fassung des  
„Fidelio“, als „Leonore“ im November 1805 in drei  
Aufführungen „zu Grabe getragen“ und nach 100  
Jahren an der Berliner Kgl. Oper nach Priegers  
Partitur wieder zu Gehör gebracht. Nur Fach-  
genossen und Kenner der oft unentzifferbaren  
Beethovenschen Handschriften wie der Ge-  
schichte des Werkes — ein wahres Schmerzens-  
kind seines Schöpfers — können ermessen, was  
solches Unternehmen zu bedeuten hatte. . . .“  
„Aber nicht nur Werken der Alten, längst Ge-  
storbenen erwies er solche Liebesdienste, seine  
tatkräftige Hilfe galt ebenso sehr den Lebenden;  
junge unbekannte Künstler wurden unterstützt,  
geleitet, Fühlung mit ihnen behalten, ihre Werke,  
wenn hoffnungsreich, gedruckt, sie wurden in  
Schutz genommen vor Ausbeutung durch ge-  
schäftsmäßig vorgehende Arbeitgeber oder ehr-  
geizige Streber. . .“

**Schluß des redaktionellen Teils**  
Verantwortlich: Willy Renz, Schöneberg



Josef Limburg: Der Geigenmacher

# Neu-Cremona

BERLIN W, Lützowstr. 68<sup>I</sup>

Ecke Derfflingerstraße

Teleph.: Kurfürst 8490

Leitung: Dr. Johannes Bielenberg

Erstklassige Streichinstrumente  
:: für Konzertsaal und Salon ::

## Veredelung von Violinen usw. unter Garantie

Glänzende Erfolge / Besuch der Ausstellungsräume völlig unverbindlich / Für erstklassige Konzertbegleitung zum Probieren der Instrumente ist gesorgt / Man verlange Gratisbroschüre 1

### VERSCHIEDENES

„Der Evangelimann“, Oper von Wilhelm Kienzl, erlebte am 23. November die 100. Aufführung am Hamburger Stadttheater.

Heinrich Zöllners Dritte Symphonie („Im Hochgebirge“) hat direkt nach der Kölner Uraufführung nunmehr auch in Österreich, und zwar am 23. November in Linz a. D. unter August Göllerichs Leitung einen großen Erfolg errungen.

Der ausgezeichnete Geiger Robert Pollak aus Genf hat im vorigen Monat eine überaus erfolgreiche Konzerttournee durch Kanada beendet.

Der junge hochbegabte Pianist Ernst von Lengyel absolviert zurzeit ein Tournee durch die Hauptstädte Italiens und hatte in Mailand, Genua, Bologna usw. große künstlerische Erfolge zu verzeichnen.

Palma von Pászthory, die bekannte Geigerin, hat kürzlich in einem Abonnementskonzert unter Musikdirektor Hammachers Leitung in Trier mit Mozart und Bach einen durchschlagenden Erfolg erzielt.

### AUS DEM VERLAG

Breitkopf & Härtel, Berlin W 9, Potsdamerstr. 21, haben in den Räumen der I. Etage einen Kunstsalon eingerichtet, der ausschließlich Gemälde, Bilder, Photos, Büsten, Statuetten, Plaketten usw. musikalischer Berühmtheiten zeigt. Der Salon, einzig auf diesem Spezialgebiete in Berlin, bietet außerdem zurzeit eine Ausstellung wertvoller Originale von Mrs. Barron,

Willi Bithorn, M. van Eyken, Flaum, Herbert Götz, Max Schellhorn, Weimar u. a. Der soeben erschienene reichhaltig illustrierte Katalog wird auf Wunsch kostenlos zugesandt.

## MALAIISCHE LIEDER

Elfte Auflage, auch mit französischem und deutschem Text, mit Klavierbegleitung von  
**Constant van de Wall.**

Preis 3.25 Mark.

Zu haben oder zu bestellen in  
jeder Musikalienhandlung oder

**Harzig (Holland), van Rooningstr. 188.**

# Das Geheimnis

alle Hautunreinigkeiten  
und Hautausschläge wie  
Mitesser, Finnen, Haut-  
rötte etc. zu vertreiben,  
besteht in täglich. Wasche-  
ungen mit der echten

**Stechenpferd-  
Seife**

von Bergmann & Co.,  
Halle a. S. 50 Pf.  
zu haben. ::

Für  
**Freunde von Humor**  
in der Musik!

\*

# Scherzi

von

**Alfred Ehrmann.**

„Das Reizendste und Geschmackvollste,  
was mir auf diesem Gebiete je unter die  
Hände gekommen ist!“ Der Bund, Bern.

**Geh. Mk. 2.—, geb. Mk. 3.—.**

# Wagner- Anekdoten

von

**Erich Kloss.**

„Eine ganz neue Seite ist die von Humor  
erfüllte Weltauffassung Wagners, die uns  
hier offenbart wird. Ein willkommenes  
und liebenswürdiges Buch!“

Berliner Börsen-Courier.

**Geh. Mk. 1.50, geb. Mk. 2.—.**

**Original-Einbanddecken**

zur MUSIK pro  
Quartal: 1 Mark

**Bildersammelkasten**

pro Jahrgang: 2.50 Mark

## Wilhelm Hansen Edition

**Nr. 1556—1556a**

### Neues Klavierkonzert

von

## SELIM PALMGREN

### „Der Fluß“

(Op. 33)

**Partitur Mk. 16.—,  
Stimmen Mk. 17.50**

Von **Ignaz Friedman** am 11. Dezember  
in Berlin gespielt.

Prinzipalstimme mit 2. Klavier erscheint in  
kurzer Zeit.

**Nr. 1471—1472—1473**

## AUS DER GEIGENWELT

Eine Sammlung von 20 Stücken für Violine  
und Klavier, zusammengestellt, revidiert und  
bezeichnet von

**Professor Issay Barmas**

**Band I, II, III à Mk. 3.—**

- I. Halvorsen: Chant de „Veslemøy“ —  
Sinding: Berceuse — Sjögren: Phantasie-  
stück — Wieniawski: Legende — Fini  
Henriques: Religioso, Andante — Novacek:  
Bulgarischer Tanz Nr. 5 — Raff: Cavatina.
- II. Tschaikowsky: Sérénade mélancolique —  
Fini Henriques: Mückentanz — Novacek:  
Dudelsack — Sinding: Alte Weise —  
Vieuxtemps: Rêverie — J. M. Weber: Marsch  
aus „Miniaturesuite“ — Halvorsen: Fête  
nuptiale rustique.
- III. Sinding: Fête — Sinigaglia: Intermezzo —  
Sauret: Nocturne — Halvorsen: Élégie —  
Jean Meyer: Mazurka de Salon — Novacek:  
Bulgarischer Tanz Nr. 8.

Wilhelm Hansen, Musikverlag, Leipzig

## Del Perugia-Schmidl- Mandolinen



**Mandölen  
Lauten  
Guitarren**

anerkannt die beste Marke

(nur echt,

wenn mit Original-Unterschrift

*F. Del Perugia).*

**Allein-Debuet**  
für die ganze Welt

**C. Schmidl & Co., Triest**  
(Oesterreich).

Kataloge gratis. o Reellste Bedienung.  
Wiederverkäufer gesucht.

## Aug. Stradal

In unserem Verlag erschienen:  
ca. 110 Bearbeitungen 2 ms über  
Werke von Bach, Beethoven, Berlioz,  
Buxtehude, Gluck, Händel, Liszt, Mo-  
zart, Paganini, Purcell, Schubert usw.  
Ferner ca. 50 Originalkompositionen.  
Stradal-Verzeichnis und Verzeichnis  
der Edition Schubert kostenfrei.

**J. Schuberth & Co., Leipzig.**

Junger Musiker sucht

### gebrauchte Doppelpedalharfe

billig zu kaufen. Offerten mit Preis und  
näheren Angaben unter „Harfe“, Hamburg 5,  
Langereihe 92, III. H. l. r. erbeten.

Hans v. Wolzogen  
**Wagner und  
die Tierwelt**

geh. 1 Mk., geb. 2 Mk.

## Das Konservatorium

**Schule der gesamt. Musik-  
theorie.** Lehrmethode Rustin.  
Wissenschaftl. Unterrichtsbrieft  
verb. mit briefl. Fernunterricht.  
Redigiert von **Prof. C. Hitzig.**

**Das Werk bietet** das gesamte  
musiktheoretische Wissen, das an  
einem Konservatorium gelehrt  
wird, so dass jeder praktisch  
Musiktreibende sich die Kennt-  
nisse aneignen kann, die zu einer  
höheren musikal. Tätigkeit und  
zum vollen künstlerischen Ver-  
ständnis grösserer Musikwerke,  
wie auch zum Komponieren,  
Instrumentieren, Partiturlesen,  
Dirigieren befähigen.

**54 Lieferungen à 90 Pf.**  
Bequeme monatl. Teilzahlungen.  
**Ansichtsendungen ohne  
Kaufzwang bereitwilligst.**  
Glänz. Erfolge. — **Regelmässige  
Dankschreiben sowie aus-  
führliche Prospekte gratis.**

**Bonness & Hachfeld,**  
Potsdam, Postfach 76.

Phänomenale Bearbeitung der  
weltberühmten RAFF'schen

## CAVATINE

für Gesang mit obligater Violine  
und Klavier- (oder  
Orgel-) Begleitung zum Konzertvortrag  
bearbeitet von **J. J. NOVOTNY.**

### EDITION M.U. 2.-M.

Diese geniale Kombination der menschlichen Stimme mit  
der Violine, wo die großartige Melodie hier miteinander  
wechselt, sich wieder zu einem mächtigen Aufschwung  
emporhebt, und der Effekt durch die ergreifenden Worte  
noch unterstützt wird, wirkt unbeschreiblich. Solche ge-  
diegene, wertvolle und dabei im höchsten Grade dankbare  
Vortragsnummer ist seit dem Gounod'schen „Ave Maria“  
nicht am Musikalienmarkt erschienen. Eignet sich gleich-  
falls fürs Konzertpodium wie für Kirchenfeste.

Zu beziehen durch alle Musikalienhandlungen

Gegen Voreinsendung des Betrages übersendet

Kammer-Musikalienhandlung

**Mojmír Urbánek in Prag**

Konzertsaal „MOZARTEUM“

Im Xenien-Verlag zu Leipzig

W. Meinach-Jwels:

## Eine Bayreuth-fahrt

Geheftet: M. 2.— Gebunden: M. 3.—

**D**as Buch ist eine Sammlung von Briefen eines Bayreuth-  
pilgers, der mit frohem Mute und warmem Herzen  
zum Ring des Nibelungen nach der festspielstadt ge-  
fahren ist und der fernem Bellen alles, was er sieht  
und hört, denkt und fühlt, mitteilt. Zugleich ist das Buch  
eine Einführung in Richard Wagners Werk. Keine objektiv-  
wissenschaftliche Erörterung, sondern ein subjektiver Aus-  
druck von Empfindungen. Durch seine poetische Gestaltung  
wird der Stoff lebendig gemacht, und ein hoher dichterischer  
Reiz liegt in dem Ineinanderklingen und Verschlingensein  
zweier mächtiger Seelenbewegungen, einer herzlichen Liebe  
und einer tiefen Ergriffenheit durch das Werk eines großen  
Mannes.

In schlichter, vornehmer Form bieten diese Briefe seine  
klare, lebenswürdige Randbemerkungen zu Richard Wagners  
Ring-festspiel. Echter Bayreuther Geist durchweht diese  
Berichte der wunderbaren Pilgerfahrt. Ein Buch voll lauterer  
Herzlichkeit, dem auch fernstehende, denen zu den Welbe-  
stunden in die festspielstadt zu pilgern nicht vergönnt ist,  
ihr Interesse nicht versagen können. Geist- und gemütsreiche  
Schilderungen, getaucht in die Lust und Laune gehobener  
festspielstimmung!

# LISZT

Biographie mit  
109 Bildern von

# JUL. KAPP

Dritte Auflage

geb. Mk. 7.50

# **Die Musik seit Richard Wagner**

Von

**WALTER NIEMANN**

Geheftet 5 M., gebunden 6 M.

Der Bücherwurm bringt folgende Kritik:

„Ein ausgezeichnetes Orientierungsbuch für alle, die sich ein Bild von der musikalischen Entwicklung seit der Romantik machen wollen. Bemerkenswert ist die seltene Vollständigkeit des mit staunenswertem Wissen zusammengetragenen Materials und die Klarlegung der allgemein kulturellen Zusammenhänge.“

---

**Soeben erschien die 4. Auflage**

---

**Schuster & Loeffler, Berlin W**



# Weihnachtsgeschenke

**BACH** Biographie von André Pirro. Herausgegeben von Dr. Bernhard Engelke. Mit 40 Bildern. Geheftet 5 M., gebunden 6 M.

„Eines der vortrefflichsten Bach-Bücher unserer Zeit.“ Wiesbadener Tagblatt.

**BEETHOVEN** Biographie von Anton Schindler. Neudruck mit Ergänzungen und Erläuterungen von Dr. Alfr. Chr. Kalischer. Mit 5 Bildern. Geheftet 12 M., gebunden 14 M.

„Schindlers Biographie wird auch weiterhin die Grundlage der Beethoven-Forschung bleiben, etwas vom Geist Beethovens spricht daraus; sie ist von unschätzbarem Wert.“

Badische Neueste Nachrichten.

**BEETHOVEN** Eine Kunststudie. Von Wilhelm von Lenz. Neudruck des I. Teils: Das Leben des Meisters, herausgegeben von Dr. Alfr. Chr. Kalischer. Geheftet 4 M., gebunden 5 M.

„Das geniale, phantasievolle Buch zeichnet sich durch tiefstes Eindringen in den Geist Beethovens aus.“ National-Zeitung.

**BEETHOVEN** und seine Zeitgenossen. Beiträge zur Geschichte des Künstlers und Menschen in vier Bänden von Dr. Alfr. Chr. Kalischer. Mit 7 Bildern. Geheftet je 5 M., gebunden je 6 M.

„Jeder dieser vier bedeutungsschweren Bände ist eine unschätzbare Fundgrube.“ Deutsche Weihnacht.

**BRAHMS** Biographie von J. A. Fuller-Maitland. Deutsche Ausgabe von A. W. Sturm. Mit 150 Bildern. 4. Auflage. Geheftet 4 M., gebunden 5 M.

„Der erfahrene Musiker und kenntnisreiche Historiker gab ein Buch von ruhigster Sachlichkeit.“ Allgemeine Zeitung.

**LISZT** Biographie von Dr. Julius Kapp. Mit 109 Bildern. 3. Auflage. Geheftet 6 M., gebunden 7.50 M.

„Nicht eine, sondern die Liszt-Biographie, auf die wir alle längst warteten.“

Breslauer Zeitung.

**MOZART**-Brevier von Friedrich Kerst. Mit 7 Bildern. 2. Auflage. Geheftet 3 M., gebunden 4 M.

„Der ganze sonnige Zauber, der uns aus Mozarts Musik entgegenweht, liegt auch über seinen Worten, die uns zur klaren Erkenntnis seiner Persönlichkeit dienen.“

Berliner Neueste Nachrichten.

**SCHUMANN**-Brevier von Friedrich Kerst. Mit 8 Bildern. Geheftet 3 M., gebunden 4 M.

„Der Musiker muß das Buch lesen und immer wieder lesen, denn hier ist alles einzig in seiner Art.“ Der Tag.

**STRAUSS** Biographie von Dr. Max Steinitzer. Mit 56 Bildern. 4. Auflage. Geheftet 5 M., gebunden 6 M.

„Eine ungemein fesselnde Biographie, die auf einer hohen Wertstufe steht! Ausstattung und Illustrationen sind erstklassig.“

Breslauer Zeitung.

**WAGNER** Biographie von Dr. Julius Kapp. Mit 120 Bildern. 10. Auflage. Geh. 5 M., geb. 6 M.

„Ein Werk, das an Wohlfeilheit und Vollständigkeit alle bisherigen Biographien übertrifft. Ein Meisterwerk.“

Berliner Tageblatt.

**WAGNER** und die Frauen. Eine erotische Biographie von Dr. Julius Kapp. Mit 40 Bildern. 6. Auflage. Geheftet 3 M., gebunden 4 M.

„Ein ausgezeichnetes, mit großer Sorgfalt und in elegantem Stil geschriebenes Buch.“

Die Musik.

**WEBER** Sämtliche Schriften. Kritische Ausgabe von Dr. Georg Kaiser. Mit einem Porträt. Geheftet 12 M., gebunden 14 M.

„Eine der dankenswertesten und wichtigsten Publikationen der Neuzeit.“ Der Tag.

**WOLF** Biographie von Dr. Ernst Decsey. Mit 70 Bildern. Geheftet 12 M., gebunden 14 M. Auch in vier Bänden geheftet je 3 M., gebunden je 3.50 M.

„Schlechthin die klassische Biographie Hugo Wolfs.“ Münchener Post.

**Schuster & Loeffler, Berlin W57**

# Stern'sches Konservatorium

zugleich Theaterschule für Oper und Schauspiel.

Direktor: Professor Gustav Hollaender.

Berlin SW.

Gegründet 1850.

Bernburgerstr. 22a—23.

**Zweiganstalt: Charlottenburg, Kantstrasse 8—9.**

Frequenz im Schuljahr 1910/1911: 1319 Schüler, 127 Lehrer.  
Ausbildung in allen Fächern der Musik und Darstellungskunst. **Sonderkurse** für Harmonielehre, Kontrapunkt, Fuge,  
Komposition bei **Wilhelm Klatte**. Sonderkurse über Ästhetik und Literatur bei **J. C. Luszitig**.

**Elementar-Klavier- u. Violinschule** für Kinder vom 6. Jahre an. Inspektor: Gustav Pohl.

Beginn des Schuljahrs 1. September. Eintritt jederzeit. Prospekt und Jahresberichte kostenfrei durch das Sekretariat.  
Sprechzeit 11—1 Uhr.

**Neue Opernschule und Anfängerbühne**  
**MAXIMILIAN MORIS und MARY HAHN**

**BERLIN W,**  
**Potsdamerstr. 39**

Teleph. Nollendorf 882

— Prospekte gratis —

**M. Sander's Gesangsschule** **Berlin W<sub>30</sub>**  
**Bamberger**  
**Straße 41 ::**

**Frau Felix Schmidt-Köhne**  
**Professor Felix Schmidt**

**Konzertsängerin (Sopran)**

Sprechstunde für Schüler v. 3—4

**Ausbildung im Gesang**

◊ für Konzert und Oper ◊

**BERLIN W 50, Rankestr. 20.** Telefon Amt Wilmersdorf, 7419.

**Otto Brömme (Baß)** **Oratorien,**  
**:: Lieder ::**

**Buchschlag** (Hessen) b. Frankfurt a.M. Fernspr. No. 33: Sprendlingen/Offenbach.

**Marie Geselschap** **PIANISTIN**  
**München, Leopoldstr. 31**  
Engagements - Offerten direkt.

**Professor** **Klaviervirtuose**  
**Emanuel von Hegyi** **Budapest, V**  
**Marie-Dalérie-Gasse 10.**

**Otto Nikitits, Violinist**  
**Lucie Nikitits, Pianistin**

**KONZERTE.**

Unterricht. ◊ Kammermusik.

**Berlin-Wilm.,**

Pfalzburgerstr. 58 III.

**E. N. v. Reznicek**

**BERLIN-CHARLOTTENBURG, Knesebeckstraße 32.**

Früher I. Kapellmeister der „Komischen Oper“.  
Gesamte Theorie der Musik. Instrumentierungen.

**Vollständige Vorbereitung von Dirigenten.**

Werke für zwei Klaviere.

**Elsa und Caecilie**

**SATZ**

**BERLIN W, Waitzstr. 14.**

**Ellen Andersson : Pianistin**  
Unterricht

**BERLIN-WILMERSDORF, Uhlandstraße 78 IV.**

**Inka v. Linprun**

**Geigenkünstlerin und**

**:: Violinpädagogin ::**

**BERLIN W 15, Lietzenburgerstraße 12, part.**  
Sprechstunde 2—3 Uhr.

**Berthold Knetsch**

Dozent f. Musikwissenschaften a. d. Freien Hochschule, Berlin.  
Berlin W 15, Bleibtreustrasse No. 33, Gartenhaus.

Zu sprechen täglich von 2—3.

**Unterrichtskurse für Musik-**  
**wissenschaften und Klavierspiel**  
(im Sinne der Riemannschen Lehren und ihres weiteren  
Ausbaues.)

**Prospekte unentgeltlich.**

**Hans Kleinholz, Berlin** **Prager**  
**Straße 15**

**Bariton · Konzert- und Oratoriensänger** **Telephon: Pfalzburg 3138**  
**Sprechstunde 2 bis 4 Uhr.**

**Else Kalisky** **Vollständige Gesangausbildung, Methode Lamperti**  
**BERLIN W 15, Fasanenstr. 31, Tel.: Steinpl. 10539**

**Emmy Nawrath** **Konzert- u. Oratoriensängerin, Sopran**  
**Wilmsdorf, Nassauischestr. 53**

**Telephon: Amt Uhland 2197.**

**Fanny Federhof-Möller**

**Konzert- und Oratoriensängerin (Alt), Unterricht**

**BERLIN W 62, Kalckreuthstraße 3 -:- Telephon Amt Kurfürst 9695**

**Leila Hölterhoff** **BERLIN-WILMERSDORF**  
**Tel. Pfalzburg 1174 :: Nassauische Straße 24**  
**Gesangs-Unterricht, Methode Professor Vanucini**

**Dora Windesheim, Berlin-Wilmsdorf,**  
**Mezzosopran / Liedersängerin / Gesangunterricht.** **Helmstedter Straße 14.**  
**Tele.: Pfalzburg 1594.**

XIII

**Brigitte Berger-Timmermans** Konzertsängerin (Sopran)  
Lehrerin für Stimmbildung  
und Kunstgesang  
**BERLIN W 50, Nachodstr. 1.** Tel.: Amt Kurfürst 4780. Sprechzeit 3—4.

**Marta Oldenburg** Lieder — Oratorien (Sopran)  
**W 35, Genthinerstr. 15**  
Tel.: Kurfürst 8149. — Sprechzeit: 2—4 Uhr.

**Magda Luise Lumnitzer** :: Konzertsängerin (Sopran) ::  
staatl. geprüfte Gesangslehrerin  
**Charlottenburg, Wielandstraße 31** — Telephon: Steinplatz 11254.

**Emmy Holzkämper** (Alt) Konzert- und Oratoriensängerin, Gesangunterricht  
**WILMERSDORF, Kaiser-Allee 172**  
Telephon: Pfalzburg 4923.

**Grete Hentschel-Schesmer** = **Konzert-Sängerin** =  
Spezialistin für Stimmbildung  
**Berlin-Wilmersdorf, Landhausstraße 54 p.** Telephone: Pfalzburg 9515.  
Sprechzeit: 11 bis 12 Uhr.

**Gertrud Seeck** diplom. Musiklehrerin.  
Klavier — Theorie —  
Harmonielehre — Begleitung zu Gesang und Kammermusik.  
**FRIEDENAU, Stubenrauchstr. 36.** 2—4 nachm.

**Adelheide Pickert,**  
**Konzert- und Oratorien-Sopran.**  
Engagement durch alle Konzertdirektionen.  
**CHARLOTTENBURG, Bleibtreustr. 17.**

**Klara Kuske**  
Konzertplanistin / Unterricht  
**Charlottenburg** Weimarer Straße 30.  
Sprechzeit 10 bis 12.

**WILLY BRÜDJAM**  
ehemal. Herzogl. Anh. Hofschauspieler  
Partienstudium (musikal. fest und sicher)  
verbunden mit Anleitung zur dram. Darstellung  
**Berlin-Schöneberg, Hohenstaufenstr. 38 III links.**  
Sprechstunde 2—3.

**Constanta Erbiceano**  
Konzertplanistin — Unterricht  
**BERLIN W, Regensburgerstr. 9 II**  
Telephon: Nollendorf 2617. — Sprechstunde 12—1 Uhr.

**Reinhold Vorpahl**

Lehrer für künstlerisch. Gitarre  
(Lauten) Spiel — I. Autorität  
English spoken  
On parle français

**Berlin W, Augsburgerstr. 46**  
Telephon: Amt Steinplatz 11784.

**Frau Lange-Linden**  
Opern- und Konzertsängerin :: Lehrerin für  
Stimmbildung und Kunstgesang  
**Berlin-Wilmersdorf,**  
Nassauische Str. 16 a (Gartenh.), Tel.: Amt  
Uhland (3828). Sprechzeit: 3 bis 4 Uhr.

**Erna Brand**  
Rankestr. 25 I. / Gesangunterricht  
(speziell Tonbildung Mallinger-Methode)  
Sprechstunde 12—1 / Tel.: Amt Stpl. 10651.

Konzerte  
für die  
musikalische  
Jugend.



**Elsa Rau**  
Planistin

Babelsberger  
Straße 60  
Tel.:  
Uhland 3467

Anfragen erbeten an meinen Sekretär  
Theo Reimer, Berlin-Wilmersdorf,  
Prinz-Regenten-Straße 93/94  
Telegramm-Adresse: Künstlergruppe  
oder Konzertdirektion Leonard, Berlin,  
Schellingsstraße 6.

**Vida Llewellyn** = **PIANISTIN** =  
**Berlin, Lutherstr. 33 III**  
Tel.: Kurfürst 7427 (von Kierski).

**Adrienne Bergsma** Konzert Meisterschule für Geigenunterricht  
Methode: Goby Eberhardt  
**BERLIN-WILMERSDORF**  
Prinz-Regenten-Straße 104. Sprechstunde 1—2.

Violinvirtuosin

XIV

**IS A** **Berger-Rilba (Hoher Sopran)** Konzert — Oratorien / Charlottenburg, Reichstr. 1  
(Früher 1. Koloratursängerin am Casseler Hoftheater.)

**Dr. Arthur Sperant, Berlin W, Bambergerstr. 41<sup>I</sup>**

Lehrer für Stimmbildung / Italienische Schule — Tel.: Nollendorf 1592 — Sprechstunde 11—1 Uhr.

**Helene Wichmann-Vogt | ANNIE MANÉ (Mezzosopran)**

Lieder- und Oratoriensängerin (Sopran), Berlin-Friedenau, Konzert und Oratorien. — Charlottenburg, Niebohrstr. 78.  
Kaiserallee 63. Sprechstunde 1—2. Telefon: Pfalzburg 827. — Telefon: Seidplatz 11414.

 **Verband Deutscher Orchester- u. Chor-Leiter**   
Behörden, Vereinen u. s. w. werden Konzert- u. Chordirigenten durch unser  
ehrenamtliches Büro, Nürnberg, Adlerstr. 21 kostenlos nachgesehen.  
Der Vorsitzende: Ferd. Meißner, Hofkapellmeister.

# CHOPIN

Von **ADOLF WEISSMANN**

Biographie mit 84 Bildern

Geheftet 5 Mark, gebunden 6 Mark

beurteilte soeben die **BRESLAUER ZEITUNG**: „Ist die Bezeichnung ‚Das Buch des Jahres‘ das höchste Lob, das wir einem Werke aus inhaltlichen und stilistischen Gründen spenden können, ist in dieser Bezeichnung das Urteil ausgesprochen, daß wir es in Aufregung lesen, mit Heißhunger verschlingen, dann von neuem in ihm blättern und wiederum sein Sklave wurden, dann ist dieses ‚Buch des musikliterarischen Jahres‘ Weißmanns ‚Chopin‘. Das Buch wurde zu einer literarischen Tat, sein Stil zu einem Poem. Jetzt stehen wir Chopin näher denn je, und Weißmann danken wir!“ Paul Mittmann.

**SCHUSTER & LOEFFLER**  
BERLIN W 57

# Konzertdirektion Hermann Wolff

## BERLIN W 35, Flottwellstraße 1

Telegramm-Adresse: Musikwolff, Berlin \* Telephon: Amt „Lützow“ No. 797 und 3779.

### Kammersängerin

# Anna Erler-Schnaudt

### Neueste Erfolge:

**Bonn**, 13. November 1913. Reger-Strauß-Abend (Prof. Grüters).

**Generalanzeiger:** Mit dem ihr zugeeigneten Gesang „An die Hoffnung“ bewies Frau Anna Erler-Schnaudt aufs neue, daß sie geradezu unerreichbar ist in dem Vortrag Regerscher Kompositionen. Und daß so Regers Kunst nicht nur auf die wenigen Auserwählten wirkt, zeigt uns der eminente Beifall, den die Sängerin erntete. Im dritten Teil gab sie uns noch drei Lieder von Richard Strauß. Und noch mehr vielleicht als bei dem Orchestergange kamen hierbei die reine Tongebung, der Wohllaut ihrer Stimme und das Erfassen der rechten Stimmung zur Geltung.

**Leipzig**, 19. November 1913. H-moll-Messe J. S. Bach (Thomaskirche, Prof. Straube).

**Tageblatt:** Am höchsten entwickelt erwies sich unfraglich die eminente gesangliche, stimmliche und musikalische Befähigung Anna Erler-Schnaudts, deren herrlicher Alt und ausgereifte Vortragskunst vielleicht zu dem Bedeutendsten gehören, dem man auf dem kirchenmusikalischen Gebiete heute begegnen kann.

**Düsseldorf**, 21. November 1913. Lehrergesangsverein (Prof. Buths).

**Düsseldorfer Zeitung:** Frau Erler-Schnaudt gab wieder reife und reiche Proben ihrer Kunst. Nicht nur in technischer Hinsicht ist ihre Stimme von höchster Vollendung, sondern dahinter steht eine Persönlichkeit, die etwas zu geben hat. Jedes kleine Lied gestaltete sie zu einem lebendigen Kunstwerk, und mit der tiefen Quellkraft ihres Alt sang sie sich in die Herzen ihrer Hörer hinein. Weich und voll, gleichmäßig gerundet im forte wie im piano und herrlich in seiner Modulationsfähigkeit war der Ton. Bald war er wie in Trauer getaucht, wie in dem Schubertschen Liede „Die Liebe hat gelogen“, bald klang in ihm ein goldiger Humor, wie in der reizenden Mörikeschen „Storchenbotschaft“. Dann wieder ist die Stimme beseelt von religiöser Weihe, wie in dem Liede von Strauß: „Ruhe meine Seele“. Die Heinesche Frühlingsfeier in der großartigen Straußschen Komposition war getragen von orgiastischer Lust. Den tiefsten Eindruck hat aber die „Allmacht“ von Schubert: Groß ist Jehova, der Herr! in ihrer erhabenen Größe und Gewalt gemacht. Reicher Beifall lohnte der Künstlerin, die dafür mit einer Zugabe dankte.

# Ernest Hutcheson Pianist

konzertiert 1913-14  
auf dem Kontinent.

Libera Estetica-Konzerte \* Künstlerische Leitung: Musikdirektor Paolo Litta  
3 Via Michele di Lando 3, Florenz

---



# IDA ISORI

Italienische Kammersängerin (Bel-Canto) :: Solistin der LIBERA ESTETICA-KONZERTE  
Leiterin der „ISORI BEL-CANTO-SCHULE“, 3 Via Michele di Lando 3, Florenz  
:: :: :: Königlich rumänische Hofkonzertsängerin :: :: ::

---

„Die alt-italienische Arie :: Ida Isori und ihre Kunst des Bel-Canto“  
von Dr. RICHARD BATKA

(Dozent an der k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien)

Bei Buchhandlung Hugo Heller & Co., Leipzig und Wien, Bauernmarkt 2 :: Preis 1.— Mk.

---

## IDA ISORI-ALBUM

Alt-italienische Arien (zwei Bände), bearbeitet von IDA ISORI  
mit der neuen vollständigen Wiederherstellung des Rezitatifs und  
:: :: Lamento der Arianne von Claudio Monteverdi :: ::

UNIVERSAL-EDITION, WIEN-LEIPZIG

Digitized by Google

Original from  
UNIVERSITY OF MICHIGAN



# **Bilder-Atlas zur Musikgeschichte**

**Herausgegeben von  
Gustav Kanth**

Verlangen Sie Prospekt über das  
1500 Illustrationen von höchstem  
Wert enthaltende weitverbreitete  
Prachtwerk

In elegantem Einband 12 Mark

**Schuster & Loeffler, Berlin W 57**



# FLÜGEL- UND PIANINO-FABRIK C. BECHSTEIN

## HOFLIEFERANT

SEINER MAJESTÄT DES KAISERS UND KÖNIGS  
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN UND KÖNIGIN  
SEINER KAISERL. UND KÖNIGL. HOHEIT DES KRONPRINZEN  
SEINER MAJESTÄT DES KAISERS VON RUSSLAND  
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN FRIEDRICH  
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ENGLAND  
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS EDUARD VON ENGLAND  
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN ALEXANDRA VON ENGLAND  
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ITALIEN  
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON SPANIEN  
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON RUMÄNIEN  
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON WÜRTTEMBERG  
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON SCHWEDEN  
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON NORWEGEN  
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN FRIEDRICH KARL VON PREUSSEN  
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES PRINZEN LUDWIG FERDINAND VON BAYERN  
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES HERZOGS VON SACHSEN-COBURG-GOTHA  
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN LOUISE VON ENGLAND (DUCHESS OF ARGYLL)

Grosse goldene Staatsmedaille für hervorragende gewerbliche Leistungen 1893.

## Bechstein Hall. London W.

**BERLIN N.,**  
Johannisstr. 6  
Tel.-Adr.: BESTFLÜGEL, Berlin.

**PARIS,**  
334 Rue St. Honoré.  
Tel.-Adr.: BECHSTEIN, Paris.

**LONDON W.,**  
40. WIGMORE-STREET.  
Tel.-Adr.: BECHSTEIN, London.

## Anerkennende Zeugnisse der bedeutendsten Musiker.

**Eugen d'Albert:** Mit aufrichtiger Freude ergreife ich die Gelegenheit, Ihnen von neuem meine Bewunderung über Ihre herrlichen Flügel auszudrücken. Ich bin mir bewusst, denselben einen nicht unbedeutenden Teil meiner Erfolge zu verdanken. Ton, Spielart und Dauerhaftigkeit habe ich noch bei keinem anderen Instrumente in gleicher Vorzüglichkeit vereinigt gefunden, wie bei den Ihrigen und ich hoffe, mich bei meinen ferneren Konzertreisen stets Ihrer Flügel bedienen zu dürfen.

**Ferruccio B. Busoni:** Erst bei meinem Londoner Recitals hatte ich eine erschöpfende Gelegenheit, mit den Bechstein-Flügeln bekannt zu werden. Dieselben haben in jeder Hinsicht allen meinen Intentionen entsprochen. Angesichts der höchsten mir auferlegten Aufgaben des Vortrags und der Technik, wie sie mein Programm umfassten, bedeutet das einen ausserordentlichen Erfolg für die Bechsteinschen Instrumente, ~~denn unbestreitbare Vorzüglichkeit zu~~ preisen, mir zu grosser Freude geseht.

**Teresa Carreño:** Die Bechstein-Pianos, die ich auf allen meinen europäischen Konzert-Tournees zu spielen das Vergnügen hatte, sind das Ideal von Vollkommenheit, und der Künstler, der den Vorzug hat, sie zu spielen, kann sich in der Tat gratulieren. Es ist das Instrument, welches allen anderen voraus den Ansprüchen eines Künstlers entspricht und ihm dazu verhilft, alle Effekte des Tones und des Anschlages zu erzielen, die er zu erlangen wünscht. Meine Bewunderung für die Bechstein-Pianos ist unbegrenzt.

**Leopold Godowsky:** Es ist mir ein wahres Herzensbedürfnis, Ihnen meine unbegrenzte Bewunderung und Begeisterung für Ihre so herrlichen Instrumente hiermit ausdrücken zu können. Die Schönheit und unendliche Modulationsfähigkeit des Tones, sowie die ausserordentlich angenehme Spielart befähigen den Künstler, das wiederzugeben, was er im Grunde des Herzens fühlt. Mit einem Worte, das Bechstein-Instrument ist und bleibt die Vollkommenheit, das Ideal des Künstlers.

**Sophie Menter:** Bechstein ist der König aller Pianofortebauer.

**Artur Schnabel:** Bei allen Bechsteinschen Instrumenten habe ich die gleiche unerschöpfliche Fülle, die Schönheit und singende Tragfähigkeit des Tones, die gleiche Anpassungsfähigkeit an jegliche Art des Anschlages und der Technik, die gleiche nie versagende Zuverlässigkeit, kurz alle jene Vorzüge in unübertroffenem Masse vereinigt gefunden, die keinen Wunsch des Spielers unbefriedigt lassen. Jedes Instrument dieser Kunstwerkstatt, das der Pianist anderswo zu spielen hat, wird ihm so vertraut erscheinen als das „Bechstein“, den er bei sich zu Hause und lieb gewonnen hat.

**Richard Strauss:** Ich halte die Bechsteinschen Instrumente für die schönsten und feinfühligsten der Welt.

**Richard Wagner:** Die Bechsteinschen Pianos sind tönende Wohltaten für die musikalische Welt.